in
ter
fe

interferencia el libro

ren
ci
as

in
ter

el **libro**

fe
ren
ci
as

En una reunión informal con Esthel Vogrig, entre otros temas intercambiábamos ideas sobre un encuentro que hiciera converger artistas de múltiples disciplinas, pero con el lugar común que implicaba el arte performático. *INTERFERENCIAS* no existía ni siquiera en nombre. En mayo de 2009, en la ahora inexistente cafetería del Centro de las Artes de SLP, conversamos de la conveniencia de se generara en México un encuentro que no solo presentara «espectáculos», sino que también se ocupara de la discusión y la crítica sobre las nuevas tendencias, lenguajes y prácticas de las artes performáticas. Esthel planteó organizar un punto de encuentro, abierto para artistas jóvenes pero con propuestas novedosas y vanguardistas, convocados de diversas partes del mundo, aunque orientado a partir de los asistentes al *ImpulzTantz*, que cada año agrupa artistas relacionados con la danza, en la ciudad de Viena.

Así, seguramente el perfil de este encuentro sería la danza por la formación de los potenciales participantes, pero pretendimos dejar el espectro abierto a toda manifestación «performática». Justamente ello implicaba uno de los caminos de la discusión: la liminalidad entre lo que, en nuestros días, implica hacer danza, teatro y/o performance. Sus fronteras son cada vez más difusas y una orientación sutil hace explorar en los territorios de las otras; pero con ello van implícitas las teorías y discursos que sustentan a cada disciplina.

En los meses siguientes en que el proyecto fue madurando, Esthel invitó a Alma Quintana a incorporarse al grupo, con la que el proyecto fue tomando forma hasta lo que ahora es. Pese a que ellas formaban parte de un colectivo, pensamos que *Interferencias* no debía ser eso solamente. Partiendo de un grupo inicial base, a lo largo del tiempo los artistas podrían ir y venir según sus intereses y posibilidades. Como Esthel escribe (p. 41), «El punto de partida nunca es uno solo». Nada más cierto cuando se emprenden proyectos de la magnitud de *Interferencias*.

Aunque en el capítulo *Autopreguntas* (pp. 66-69) reseñan el gran esfuerzo que el grupo artístico de *Interferencias* realizó para lograr el libro, nunca se reseña la otra parte: el esfuerzo institucional y del equipo responsable de que esto sucediera. Si lo están leyendo es porque además del equipo artístico, estuvo el equipo logístico, editorial, de diseño, quienes tomamos el reto para hacerlo realidad. El Centro de las Artes en su 4º. Aniversario, el CANTE como eje académico y gestor en conjunto con la Dirección General y las Direcciones de Planeación y Vinculación, de Divulgación Artística y Administrativa con sus respectivos equipos, conjuntamos esfuerzos, largas jornadas de trabajo, gestión, y recursos financieros para materializar **El Libro/*The Book***.

Por supuesto que el proceso de creación desinteresada fue el eje generador de **El Libro**, conducido por Esthel y Alma, además de quienes se fueron integrando e involucrando en la empresa. Sin embargo, además de nuestro reconocimiento a ellas y al cuerpo de Interferentes, mi reconocimiento a los compañeros del CASLP- CANTE, quienes sumaron sus voluntades para que esta publicación fuera realidad. Y, como escriben en Autopreguntas, si lo están leyendo, también es porque en San Luis Potosí creimos y quisimos que así fuera.

Juan Martín Cárdenas

Primera edición, 2012
Secretaría de Cultura de San Luis Potosí
Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario
Centro de Arte y Nuevas Tecnologías

D.R. © Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario
D.R. © Centro de Arte y Nuevas Tecnologías
D.R. © Alma Quintana
D.R. © Esthel Vogrig

Responsables del contenido: Alma Quintana, Esthel Vogrig y Nadia Lartigue
Traducción: Alma Quintana, Benjamín Kamino, Esthel Vogrig, Juan Francisco Maldonado, Magdalena Leite, Marianela Santoveña y Nadia Lartigue
Correción de estilo: María de Lara
Diseño y portada: Ana Luisa Loredo
Formación: Ana Luisa Loredo, Esthel Vogrig y Nadia Lartigue
Fotografías: Akudwala (páginas 52-53, 84-85, 105, 119, 131 y 171), Aline Kristin Mohl (página 91), Ana Trincão (página 118), João Bento (páginas 8 y 73), Juan José Gamez (páginas 10, 14, 49 y 101) y Vera Garat (124-125)

San Luis Potosí, México

Para bien o para mal, vivimos en un mundo en donde resulta difícil desembarazarse de las imágenes de los cuerpos.

Interferencias abre espacios para la discusión, para encuentros, para colaboraciones entre artistas, para la ruptura.

El Centro de las Artes de San Luis Potosí y el Centro de Arte y Nuevas Tecnologías (CANTE) se volvió no solamente la sede, sino foro en el que un grupo de artistas se apropiaron del espacio y el tiempo, para dar cabida a distintas perspectivas sobre las prácticas performativas y la crítica en torno a ellas.

Esperamos que esta apuesta sinergética coadyuve al menos, en asentar nuevos paradigmas en torno a las posturas escénicas actuales, así como aquéllos derivados de la liminalidad entre la danza y otras prácticas escénicas (la teatralidad, el performance) en los que comulgan, más que en discurso teórico y metodológico, en su recurso matérico: el cuerpo primero, como fin o soporte, y el tiempo después, porque en ellos todo sucede.

Creemos que el acto performático, en su origen artístico, está sustentado en una hibridez que interconecta experiencias y conceptos de muchas artes (visuales, escénicas, musicales, electrónicas…), en una red de complejidades y contradicciones que reinventan cada día las dimensiones estéticas. De aquí nuestro interés por la visión transdisciplinaria de las artes, que constituye uno de los paradigmas conceptuales en la academia de este Centro.

Así, el artista-creador juega un papel dual en su trabajo, como una praxis para «revelar» y visibilizar, a través de sí mismo, su cuerpo. Éste, el cuerpo, es al mismo tiempo *materia* a través del cual se sintetizan las retóricas que crea en ese afán polisémico y público, pero también *esencia*, porque es el recurso que contiene los conceptos y testimonios desde donde parte la representación del yo en la vida cotidiana. En donde la cotidianeidad se transforma en ficción, en sueño.

Al final de la función, el cuerpo se desvanece y la mirada sólo encuentra unas huellas luminosas del cuerpo que desea y que aparece aún como efímera fantasmagoría. Un instante en donde el acto en que cuerpo y mirada se encontraron, se vuelve inútil.

Interferencias abre así alternativas de manifestaciones centradas en artes del cuerpo; artistas que expresan sus potencias comunicativas a través de él. Y este libro es resultado del inicio de las colaboraciones de artistas, operativos y múltiples personas.

Interferencias se plantea ante todo como un encuentro, una convergencia, capaz de generar reflexiones a través de la práctica, y nuevas prácticas a través del diálogo.

Í N D I C E


Danza
Artes Escénicas



En noviembre y diciembre de 2010, durante tres semanas, 25 artistas de distintas nacionalidades relacionados con la coreografía se reunieron en el Centro de las Artes de San Luis Potosí Centenario y en el Centro Cultural del Bosque de la ciudad de México para investigar la noción de comunidad. Además presentaron obras y ofrecieron talleres abiertos al público.

En *I N T E R F E R E N C I A S* compartimos nuestras prácticas artísticas, discutimos varios temas que surgieron, colaboramos, nos fuimos de fiesta, comenzamos a pensar en este libro, hicimos un performance y nos fuimos moviendo lentamente como una masa amorfa hacia un lugar indefinido que se nos fue aclarando a todos solo cuando cada quien regresó a su casa.

La realización de este libro tomó más de un año. Este proceso y el libro mismo se han convertido en un medio para continuar el proyecto, y podría ser un intento de comprender:

¿QUÉ PASÓ EN *I N T E R F E R E N C I A S*?

¿PODEMOS COMENZAR? ¡OK, ESA ES UNA DECISIÓN INDIVIDUAL! OK, esa es una decisión individual! ¡Ok, esa es una decisión individual! Esa es una... Esa es una decisión individual. ¿Podemos comenzar?

Estamos en una habitación con sillas y mesas y muchas personas desconocidas. Un primer movimiento colectivo es decidir cómo nos queremos acomodar para comenzar la conversación. Algunas personalidades comienzan a emerger en los primeros minutos. Algunos acentos se hacen evidentes.



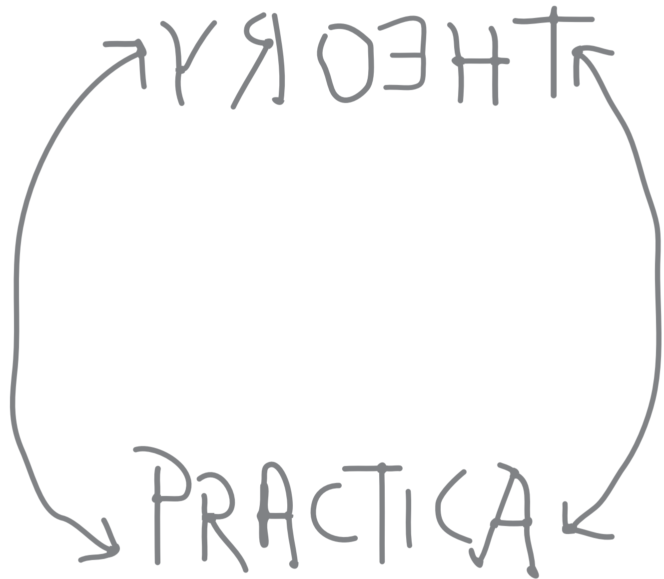
Estamos mirándonos a los ojos buscando construir algún tipo de complicidad. Nos miramos los unos a los otros en una habitación pequeña del Centro de las Artes. Repentinamente, todos empiezan a reorganizar el espacio para formar, con las mesas y las sillas, un extraño y absurdo círculo cuadrado. Todos intentando (al mismo tiempo) poner en práctica una idea distinta de cómo organizar las mesas para comenzar el diálogo, haciendo difícil para los demás la posibilidad de lograr su idea. La primera persona que propuso algo fue...





Interferencias

Carolina Guerra



La infinita discusión sobre la separación (o no) entre la teoría y la práctica, más dos lenguas distintas, más escribirlo al revés en posición de *hanging over*. Complicado y divertido como ***Interferencias***.


Tras
los ras
tros

PARA LEER ESTE TEXTO SIGUE LOS COLORES QUE SE REFIEREN A CADA TEMA.

Hechos Curaduría Fracaso Liderazgo Preguntas que surgieron Lluvia de palabras

Comunidad / Multitud / Rol dentro del grupo / Colectividad / Individualidad

Teoría y análisis (metodología, política, modos de producción)

«COMIDA PICANTE, CONOCERNOS Y ELEGIR AL AZAR» ¿DE QUÉ SE TRATA LA COLABORACIÓN? C R I S O L I V E I R A «Estrategias para estimular la creatividad»: *1.* Ritual cotidiano de 15 minutos (que se sintieron como 50). *2.* Compromiso de mantenernos juntos 5 horas al día (sin contar el desayuno, la comida, la cena y las horas de sueño junto a un compañero de cuarto) –doble sentido. *3.* Un cuaderno de notas colectivo y preguntarse: ¿qué significa comunidad? ¿cómo te relacionas con la figura de líder? ¿qué hora es? ¿te gustaría vivir 400 años? (¿por qué será tan idiota el ser humano?) ¿Estás ahí? «Observa la naturaleza». «Proyecto Aplausos». O *¿que capitalismo tem haver com tudo isso?* Personas son personas en cualquier lugar. La gran pregunta: ¿Cuál es la diferencia entre cantar y hablar sobre el hecho de cantar? Discusiones sobre *ananás*, piña y *abacaxi*. ¿Cómo se llega? No deseo vender mi filosofía. Creo haber encontrado mi movimiento: estampar la cabeza contra una pared… resulta superficial buscar SENTIDO. Tengo problemas de lógica. M A R T A Cuando pienso en Interferencias, se me dibuja una sonrisa. Fue una verdadera sorpresa acabar involucrada en esto, incluso de última hora; resultar invitada sin demasiadas formalidades significó mucho para mí. Cuando pienso en Interferencias, aparecen preguntas: *¿Hicimos arte? ¿Construimos o intercambiamos conocimiento?* Pienso que desarrollamos un estilo común y una presencia común. Una manera de estar juntos. Cuando pienso en *Interferencias*, pienso en lenguaje: ¿qué palabras eliges para hablar sobre una obra? ¿y para formular una propuesta? ¿Intentas ser políticamente correcto o prefieres ser políticamente incorrecto? ¿Escuchas? Cuando pienso en *Interferencias* pienso en el encuentro. Un encuentro es una gran oportunidad para repensar puntos de vista, tomar decisiones, encontrar nuevos deseos. Ofrece algo que cada quien puede tomar como le plazca. *Interferencias*: no creo que hayamos desarrollado una NUEVA manera de pensar en torno a comunidad/liderazgo. Pero sí fue una experiencia NUEVA para mí, que me confrontó como ser humano, en la que cuestioné mis maneras de

Pienso en lenguaje: ¿qué palabras eliges para hablar sobre una obra? ¿y para formular una propuesta? ¿Intentas ser políticamente correcto o prefieres ser políticamente incorrecto? ¿Escuchas?

Me confrontó como ser humano, en la que cuestioné mis maneras de interactuar y de estar presente en el proceso

interactuar y de estar presente en el proceso, un proceso cuyo denominador común era el arte, así como el lente a través del cual fuimos viviendo cada momento. Tuve que reconocer mi personalidad e impulsé mi deseo de virar hacia lo positivo. Seguí mi intuición, así como mis atracciones y repulsiones naturales. Intenté ser observador y parte de lo observado al mismo tiempo. Complejidad es la otra palabra que me viene a la mente. Imposibilidad de aprehender el todo, y al mismo tiempo «respeto» por todo lo que acontecía. *¿Cuándo eliges hablar? ¿Cuándo abandonas la situación, dejas que fluya/el otro?* ¿Cuál es tu capacidad de mantenerte interesado en el otro? En algunos momentos sentí la necesidad de una mejor organización en el día a día, de menos resistencia de algunos de nosotros, o al menos de una postura más clara, para permitirse llegar hasta las últimas consecuencias de una misma cosa. Fue entonces que entendí que quería vivir la experiencia de ese estar, ese lugar de discusiones exhaustivas, piensa de nuevo, borra, ajusta o vuelve a empezar, y sigue aún más allá por ese camino. Fueron eternos monólogos y diálogos internos, de lo individual a lo colectivo y viceversa. ¿Acaso no era eso una enorme libertad? Estábamos suficientemente protegidos para soltarnos. Cuando pienso en *Interferencias* pienso en juegos: juegos que implican pensar una realidad alternativa. La comunidad efímera. Un organismo caótico. Creo que puede ser una forma distinta de relacionarse con el fin de hacer arte, pero implica más tiempo. Es una forma de producción completamente anti-capitalista. ¿Qué responsabilidades tiene un artista hacia el espectador cuando decide abrir las puertas de su proceso? Creo que fallamos, lo cual me provoca las ganas de volverlo a intentar. *Interferencias rewind*, el performance: es como un escritor que escribe sobre un escritor y sus intentos por escribir una historia, que lo terminan llevando a escribir sobre sus recuerdos y reflexiones de vida. Eso fue Meta-… y fue físico. Finalmente nos conectamos en cuerpo y memoria. Me recuerdo diciendo: «No tenemos una historia juntos». Estamos escribiendo esa historia ahora. N A D I A

Fueron eternos monólogos y diálogos internos, de lo individual a lo colectivo y viceversa.

Es una forma de producción completamente anti-capitalista.

Es como un escritor que escribe sobre un escritor y sus intentos por escribir una historia, que lo terminan llevando a escribir sobre sus recuerdos y reflexiones de vida.

Eso fue Meta-… y fue físico. Finalmente nos conectamos en cuerpo y memoria.

Interferencias es un proceso con distintas etapas. Incluso antes de conocer a los participantes, el proyecto ya había iniciado. Al intercambiar correos electrónicos que introducirían ideas o leyendo las biografías de los participantes, estaba ya formándome expectativas e incluso haciéndome de prejuicios.

Algunos se confirmaron, otros cambiaron drásticamente. Resulté ser algo así como una mediadora entre las personas. En algunos casos a través de la traducción entre un idioma y otro; en otros, por la negociación de ideas y el empecinado intento de llegar a puntos de coincidencia. Admiré la radicalidad de algunos, pero como todas las cabezas tenían que encontrar un curso común, hubo que inventarse métodos y estrategias para redondear la jornada. Y me atrevo a asegurar que sucedió. También puedo asegurar que algunas voces no fueron escuchadas, pero más allá de los problemas lingüísticos, creo que esa fue una cuestión de personalidad. Por un lado me frustra el que la idea de una persona difícilmente alcance a llegar hasta sus últimas consecuencias; por el otro, me maravilla notar cómo un grupo de gente tan amplio es capaz de dialogar. Al inicio del encuentro alguien puso sobre la mesa el hecho de que no éramos especialistas en sociología (no recuerdo quién fue, pues en ese momento apenas descubríamos nuestras caras). Pero cuando pienso en ello ahora, a cierta distancia, me gustaría apuntar que, al final del día, mis observaciones eran sobre todo sociológicas. ¿Cómo se comportan estas personas? ¿En qué tipo de relaciones políticas se basa la gente para interactuar? ¿Cómo afecta el bagaje cultural a la hora de las relaciones interpersonales? ¿Cómo reaccionamos ante un problema o una crisis? ¿Cuándo decide alguien tomar distancia del resto del grupo? Y todo esto, obviamente, empezando por una autoobservación. Me dio gusto notar que muchas voces eran mucho más fuertes que la mía, pero disgusto darme cuenta cuánto me cuesta llegar suficientemente lejos. Interferencias funciona como un espejo. Es una especie de contenedor en el que las paredes interiores se reflejan, cuyos materiales de construcción son algo flexibles, cuya forma es difícil de definir, ya que nadie se atreve a afirmar demasiado, y del que saldrán cosas diversas por sus formas y sus tiempos. Después de una experiencia así, confirmo mi preocupación por un tema que considero importante: debemos ser conscientes de las maneras en que trabajamos, y no sólo de aquello que estamos trabajando. Puede sonar banal, pero creo que debemos profundizar la discusión sobre las posturas que tomamos durante los procesos creativos. La creación contemporánea exige un discurso y un metadiscurso. Este experimento es un gran ejemplo de ello. Los posibles productos probablemente apenas empiecen a percibirse, sin

Es una especie de contenedor en el que las paredes interiores se reflejan, cuyos materiales de construcción son algo flexibles, cuya forma es difícil de definir, ya que nadie se atreve a afirmar demasiado, y del que saldrán cosas diversas por sus formas y sus tiempos.

La creación contemporánea exige un discurso y un meta-discurso.

embargo ya se aclaran las maneras en que estamos dispuestos a construirlos. Se están tomando posturas. Puede que los líderes sean nómadas, y no creo que necesiten instituirse. N U R I A **Parte** Idea/Imagen/Escrito Desde un rincón incierto. Debate con la memoria… Busco un sitio concreto en el que las palabras traduzcan las imágenes activas aún… Veré pues si es posible transitar por ahí. Hoy, un detalle… Descifrar qué es invención y qué es real en la memoria /// /// *Interferencias* /// /// **Parte** Mente: Utopías **Parte** Cuerpo: Pura realidad *1. Interferencias* como una experiencia comunitaria que se introdujo en la gestión, más que artística, de una corporalidad compartida. Sintetizo esta aventura como una gran posibilidad de (haber sido) *ser comunidad*, de (intentar) gestionar acciones en comunidad, de pensar por, para, desde la comunidad (con la comunidad) y la de encontrarse a través del desacuerdo con la comunidad y/o que la propia comunidad esté en desacuerdo consigo misma. Comunidad al final, por estar/ser presentes. *2.* Remito, pues, a la presencia como algo físico. Las interrogantes que surgen de lo que fue Interferencias, en mi experiencia, han quedado como una tarea a profundizar sobre las maneras en las que percibo al cuerpo como elemento comunicativo. Ya no pensado para un hacer en el movimiento, sino en la relación de un cuerpo anímico.espacial.temporal que, mediante la apertura en el intelecto y el abandono del yo, puede hacer una conexión positiva con el entorno y con lo que se pretenda obtener como resultado a la hora de ser presentes en colectivo en la búsqueda de objetivos comunes y del desarrollo comunitario de líneas de investigación que sean afines en la reflexión sobre los modos de producción artística referidos a la danza/al performance/ a la acción. *3.* Así pues, percibo a la comunidad como un proceso constante, más que algo definido *a priori*. Un encuentro que propone la reunión de 25 organismos activos y, con específicos sistemas de pensamiento, que en el *ser presencia calma*, en el *ser cuerpo* activo y receptivo, fueron dotando de significados muy específicos a una experiencia concreta; la de la convivencia y/o supervivencia en un organismo en construcción; la de ejercer voluntad y retractarse constantemente al confirmarse en la diferencia, para así, autodefinirse en el quehacer artístico; en sí, la posibilidad de pensarse a través de la vulnerabilidad de un grupo que se sabía incierto, pero que se sabía también poderoso en el afecto. *4.* Comunidad como un conjunto de singularidades que sería capaz de expresar en diferentes

Comunidad al final, por estar/ser presentes.

Comunidad como un proceso constante, más que algo definido a priori.

El *ser cuerpo activo* y receptivo, fueron dotando de significados muy específicos a una experiencia concreta; la de la convivencia y/o supervivencia en un organismo en construcción

niveles, sin haber los más o menos importantes, posturas para ejercer un trabajo en colaboración. Las maneras de incidir sobre ello es lo que vuelve loca y alucinante a una experiencia como Interferencias, y no me sorprende que haya sido ahí donde invertimos la mayor cantidad de energías, dotando a la experiencia, ya no solo de un carácter activo.artístico, sino también hiper. humanoide. La comunicación, como primera fase, debía por consecuencia, tomar más tiempo para después definirse en un proyecto artístico concreto. *5.* No hablaría de obstáculos en el hacer, pero sí de obstáculos para dejar de ser (la autodefinición). Creo en la identidad como una construcción mutable y de carácter hipercontextual. **Parte** hay que hacer comunidad… *Interferencias*, pues, lo veo como una gran oportunidad para ubicar al quehacer artístico en el ámbito de lo colectivo. Como hacedora de arte y participante de *Interferencias* resalto como elemento más sobresaliente el hecho de poder entablar procesos a través de lo comunitario. Aplaudo a las instituciones que suscitan encuentros de este tipo y festejo a los que de la *prendidez*, vuelan y se conjuntan en un viaje comunitario fundado en sus inicios, en las redes de la incertidumbre, rayando en la ambigüedad de un proyecto no sistematizado, pero siempre atentos a la posibilidad liberadora de que todo podía/debía pasar. **Parte** ¡¡¡Chingón!!! Es el principio… Es el pretexto más adecuado para continuar…

Un viaje comunitario fundado en sus inicios, en las redes de la incertidumbre, rayando en la ambigüedad de un proyecto no sistematizado, pero siempre atentos a la posibilidad liberadora de que todo podía/debía pasar.

1. ¿Cómo afectó el encuentro a tu práctica artística? P I E R R E - Y V E S No diría que el encuentro «afectó» mi práctica, definitivamente la alimentó. El encuentro iluminó el camino correcto en mi recorrido, dándole seguimiento a experiencias anteriores y otros proyectos cuyos intereses y direcciones habían sido similares. Sin embargo, lo que hace de Interferencias algo significativo es que no solo se trató de ofrecer un marco para experimentar en torno a un tema, sino que el marco mismo era el experimento. Para mí resultó crucial que el motor para lo artístico se planteara desde un espacio de contacto humano y un espacio personal. V E R A Llegué sin demasiadas pretensiones, solo a vivir lo que sucedería. Generamos una forma de trabajar bastante sorpresiva. Ahora me interesa el trabajo colaborativo, tomar «el cómo» relacionarme con un grupo o comunidad y las múltiples posibilidades y direcciones que puede tomar una idea o un trabajo en estas circunstancias como algo por analizar y aprovechar para otros trabajos.

C R I S T I N A Definitivamente me ha afectado tanto a nivel personal como profesional. En principio diría que el encuentro me ha revuelto y me ha hecho cuestionarme todo. La primera reacción fue de bloqueo, ahora que voy digiriéndolo estoy segura de que supondrá un enriquecimiento tanto personal como profesional. J O S E F I N E Probablemente los efectos sobre mi práctica artística se verán en un plazo más largo. Me volví muy consciente de las especificidades de mi propia práctica al enfrentarla con otras muy distintas en términos de bagaje cultural, educativo, y una diferencia de intereses. De manera general, pienso en cómo la actitud generosa y emprendedora de Alma y Esthel, así como el espíritu HUM –Hágalo Usted Mismo– (establecido por Ana V. Monteiro) crearon una atmósfera sin aras de prestigio que permitió que las perspectivas estigmatizadas de las distintas prácticas fueran desafiadas de manera constructiva. **2.** Problemáticas / temas / ideas que siguen resonando. C R I S T I N A *Interferencias* supuso un alto en el camino y un replanteamiento de todo, desde lo más básico hasta lo más superficial. Todavía mi cabeza está llena de dudas respecto a las nociones de colaboración, liderazgo, directriz, comunidad, creación, autoría... No he encontrado respuestas, pero sí muchas preguntas que rompen convenciones y reglas preestablecidas. J O S E F I N E Lo primero que me viene a la mente es la carencia de un discurso en torno a la creatividad y una crítica relacionada con esta en un contexto artístico más amplio. Reconozco que se tuvieron buenas discusiones durante Interferencias sobre temas que me interesa seguir reflexionando. En segundo lugar, pienso en liderazgo y dinámicas de grupo como un efecto de esto. La geopolítica en relación al arte; cuestión compleja, pero siempre interesante y relevante. V E R A Ebullición de pensamientos burbujeantes, explosivos, desordenados, trastocados, estorbados, íntimos revoltijos refigurados. ¿Por qué estamos acá? ¿Qué nos mueve a estar acá? Relaciones, cultura, teoría, práctica. ¿Cómo puedo analizar lo que está pasando en esta comunidad? Una opción para llegar a analizar es hacer. Podemos analizar procesos que ya hicimos, pero ahora que estamos en un proceso de colaboración hay que hacer para analizar mientras hacemos. Barrera del hacer y el analizar. ¿Cómo analizar que somos interferidos cuando la acción de interferir es querer analizarlo? Excusas para trabajar en comunidad, para generar lazos e intercambio, eso que te llena de energía y te impulsa para luego tomar más decisiones y

El espíritu HUM -Hágalo Usted Mismo, crearon una atmósfera sin aras de prestigio que permitió que las perspectivas estigmatizadas de las distintas prácticas fueran desafiadas de manera constructiva.

proyectarte en tus acciones personales. Como si estas dos formas tuvieran que estar intercaladas para revitalizarse una a la otra. Anarquía, sin palabras, el no existente, hablando de cabeza… Estructuras que son excusas para trabajar en comunidad. P I E R R E - Y V E S Tamaño del grupo, estar juntos, comunidad, iniciativas multilaterales. El formato que se manejó en San Luis Potosí (la implementación en un contexto local de una serie de talleres, presentaciones y experimentación en espacios exteriores) tuvo ciertos límites y paradojas, pero a la vez resultó muy inspirador. Permitió la construcción de una verdadera base para conocernos y encontrarnos, y más aún: las dificultades que representaba hacer cualquier cosa se convirtieron en una manera de no dar ninguna estructura... Tuvimos que encontrar estrategias personales y colectivas a partir de una base cotidiana para repensar la efectividad de nuestras acciones. La propuesta del *hang over*: su espontaneidad, su misterio, su congruencia. El «cuarto del caos»: la convergencia de necesidades, momentos compartidos y locura. Los «rituales»: sus protocolos flexibles, la búsqueda por una experiencia común. Nuestras dos presentaciones colectivas en San Luis Potosí y México, D.F.: ¡algo ahí sigue en proceso y en marcha! **3.** ¿Cómo te relacionas con el proceso creativo –la experiencia individual?– V E R A El trabajo en grupo y la colaboración me facilitaron la reflexión individual al identificar las diferencias o coincidencias con los otros. Hay veces que es más sencillo ubicarse escuchando a los demás; eso también va enmarcando los pensamientos propios, y obliga a lidiar con el ceder, valorar o desvalorar las ideas de uno o de los otros. C R I S T I N A En ocasiones sentí que esa colectividad aplastaba las individualidades. No me sentí representada por la masa ni creo que mi experiencia individual tenga mucho que ver con la experiencia colectiva. Había algo que me recordaba a «El señor de las moscas»... J O S E F I N E Lidiar con el intento de contener impulsos dominantes con el fin de evitar encauzar el trabajo en una dirección específica, y confiar más bien en que el trabajo generará un «algo» relevante, con una práctica perseverante a través de repetidos intentos y hechos. Asimismo, a pesar de la idea romántica que uno pueda tener de una experiencia colectiva, en el contexto de cualquier sociedad existen estructuras de poder que a su vez generan jerarquías. Este es un tema en el que me gustaría ahondar en nuestra próxima colaboración.

Lidiar con el intento de contener impulsos dominantes con el fin de evitar encausar el trabajo en una dirección específica, y confiar más bien en que el trabajo generará un "algo" relevante, con una practica perseverante, a través de repetidos intentos y hechos

P I E R R E - Y V E S Pienso que el proceso colaborativo acertó al no anular las individualidades, con el fin de asegurar un funcionamiento sistematizado. También logró evitar que el encuentro se transformara en una guerra de egos. Nos las arreglamos para sobrepasar el problema del acuerdo/desacuerdo de cada pequeño detalle, y así apoyar la supervivencia del grupo. Sin embargo, un grupo se define como un espacio movible en el que las personalidades se articulan en un paisaje en el que algunas personas llaman más la atención, manifiestan más poder o resultan más polémicas que otras. No creo que hayamos sido ingenuos al respecto: las personalidades son, por un lado, los actores de una sinergia y, por el otro, los puntos potenciales de fractura entre las personas. Al respecto, no lo hicimos nada mal, pero debemos seguir esforzándonos. Nunca tuvimos la intención de homogeneizar al grupo: desde el principio se trató de la reunión de singularidades intentando, en la medida de lo posible, actuar juntos. Toda la fragilidad y el potencial se encontraba en el «de ser posible» que apelaba a nuestra buena voluntad, nuestras motivaciones e ingenio para encontrar un «cómo». Por quienes éramos, y como representantes de un panorama muy amplio de posiciones y posturas artísticas, era imposible pretender generar una única línea de acción y producción. Según mi punto de vista, desde un principio estábamos buscando una especie de emulación colectiva. ¡Me encanta nuestra exuberancia y polifonía! En dicho contexto sentí la libertad de jugar con mis lugares de implicación dependiendo de lo que iba sucediendo. Lo primordial era sentir si en el grupo se formaba alguna pequeña masa que lograra llevar a cabo ciertas acciones. Las acciones no siempre implicaban la adhesión de todos los individuos, pero a todos nos atañía el que el grupo encontrara suficiente apoyo y contribución para seguir adelante. Encontrar la justa medida entre aportar, las acciones guía, adherirse a las aportaciones de otros, proponer alternativas, ofrecer una mano, tomar iniciativas, solo escuchar y finalmente, poner una objeción, son una cuestión individual y colectiva cuya función es la de crear un equilibrio dinámico. **4.** ¿Te hizo falta un líder? ¿Por qué? C R I S T I N A No sé si la palabra exacta sería líder; tampoco sé si yo individualmente necesitaba uno, pero según mi punto de vista el grupo sí necesitaba esa figura de «coordinador». Todavía no sé por qué, pero creo que tiene que ver con dos cosas; por un lado, con la

Sin embargo, un grupo se define como un espacio movible en el que las personalidades se articulan en un paisaje, en el que algunas personas llaman más la atención, manifiestan más poder o resultan más polémicas que otras.

Las personalidades son por un lado los actores de una sinergia y por el otro los puntos potenciales de fractura entre las personas.

eficiencia y, por otro, con los egos. PIERRE-YVES No creo que hubiera necesidad de líder(es). Soy de la idea de que en ciertas circunstancias, un «mandato» de decisión puede ser otorgado a una o varias personas en nombre del grupo completo. Sucedió varias veces y ¡funcionó muy bien! JOSEFINE Esto fue principalmente un encuentro, y percibo que su propósito era crear una plataforma para compartir, enfrentarse y generar ideas en torno a las prácticas artísticas, para convertirlo en una información práctica. De alguna manera, el líder era la propuesta, y la aceptamos desde el momento en que aceptamos la invitación. VERA Me gusta que las cosas se dieran sin líderes. Creo que es una oportunidad muy difícil y muy rica de tener, así que entiendo esta experiencia como algo que me alimentó mucho, pero debo admitir que en algunos momentos el hecho de sentirme perdida no me permitía ver esto tan claramente. **5.** ¿Sientes que construimos un sistema o un discurso colectivo? CRISTINA No. JOSEFINE No cabe duda de que empiezo a ver el inicio de un sistema, sin embargo, pienso que intentamos probar tantas propuestas como nos fuera posible, para así minimizar el nivel de compromiso de todas las ideas y los valores. VERA No lo tengo muy claro, ¿para crear un sistema se tendría que instalar? Generamos una metodología en donde los discursos individuales se entrecruzan generando discursos colectivos, pero queda todavía bastante por hacer, creo que recién ahora empezamos a aclarar y analizar desde la distancia en el tiempo. PIERRE-YVES Nuestro razonamiento resultó suficientemente coherente como para reivindicar una forma de diálogo colectivo y un discurso artístico, sin embargo, nuestra meta no era cumplir con una disertación, ¿cierto? El intento mismo fue el discurso, y no (¿aún no?) la constitución de un sistema. Durante el proceso y de manera gradual, se generó un conocimiento así como un entendimiento empírico, pero no se estableció como un sistema definitivo ni un discurso único. Es cierto que sí generamos respuestas específicas ante ciertas situaciones, y podríamos haber construido un modelo a partir de estas… pero si reviso las situaciones por las que pasamos y el tipo de decisiones que tomamos, el único modelo que puedo reconocer es un sistema de múltiples autoarranques en mutación constante. Tal vez el solo hecho de buscar un modelo, un sistema o un discurso puede cambiar la manera en que nos relacionamos y trabajamos juntos. Tal vez si

terminamos intentando construir ese sistema o discurso claro, debemos empezar de nuevo de una manera totalmente diferente. **6.** ¿Crees que desarrollamos una nueva manera de pensar en torno a la idea de comunidad y liderazgo? P I E R R E - Y V E S Al menos construimos la nuestra. Tenía sentido en relación al momento, al lugar y a las personas. Fue específica, y con eso es suficiente. C R I S T I N A No. J O S E F I N E Probablemente sí. Aunque aún no tengo muy claro cómo. *7.* ¿Sentiste la necesidad de alguna particularidad o dirección durante el proceso? C R I S T I N A Me hubiera gustado probar cosas a nivel práctico, no sólo teórico o dialéctico. J O S E F I N E Mi intención era poner a prueba y estimular mis propias ideas y opiniones, aprender lo más posible y encontrarme con artistas interesantes que no tendría la oportunidad de conocer en Europa, reunirme con nuevos colegas y redefinir nuevos intereses en mi trabajo; afinarlos. Algunas necesidades mutaron durante el proceso como resultado de lo que estaba aconteciendo, en otras palabras las necesidades agudas del trabajo que hicimos juntos. Esas necesidades tenían, sobre todo, que ver con la organización y los protocolos colectivos. P I E R R E - Y V E S Tomarlo como una jornada, con toda su belleza e imprevisibilidad, frustraciones y situaciones por superar. V E R A Durante el encuentro me sentí sobrevolando lo concreto. La sensación de estar dentro y fuera, pero creo que se dio así por esta ausencia de líder que decidimos adoptar. Entonces, los tiempos no se daban de la manera en la que yo estoy acostumbrada a trabajar. Dejé fluir y eso me sirvió, para no intervenir demasiado con caprichos, sino dejar que el funcionamiento grupal fuera el que guiara. De ahí que en los momentos más caóticos me sintiera perdida con la necesidad de concretar, establecer algo, lo que fuera… **8.** ¿Piensas que creamos nuevas formas de relacionarnos con el fin de hacer arte? C R I S T I N A No. P I E R R E - Y V E S Elegimos un contexto (*Interferencias*) en el que la manera de crear era distinta a la que estamos acostumbrados en el gremio, sin duda. Y justo ese es el tono de nuestro proyecto: muchas otras iniciativas artísticas se enfocan al mismo tipo de puntos y temáticas. En ese sentido, al ser parte de este movimiento global, estamos tocando y actuando en torno a aspectos relacionados con hacer arte que son de nuestro tiempo. Es difícil saber si esto encontrará un lugar real en el campo artístico, en la institucionalización de la cultura, pero vale la pena continuar y luchar por ello. Sin embargo, aún nos falta madurar en ello.

Usamos formatos de trabajo a los que estamos acostumbrados en nuestro medio, discusiones, análisis, prácticas…

Poner el foco en las relaciones y la esencia de las personas

Debemos explorar mucho más a fondo, para realmente crear y experimentar con un compromiso mayor, para entonces ver si en verdad podemos provocar que suceda esa «otra cosa». Siempre corremos el riesgo de proyectar demasiado nuestra propia ideología, deseos e ilusiones por encima de lo que quisiéramos que este proyecto fuera. Debemos defenderlo, tener convicción, pero sobre todo, ser autocríticos con este. JOSEFINE. Pienso que uno crea sus propios caminos, siempre y cuando el enfoque sea la no reproducción de los ya conocidos. Así que unas veces sí, cuando ese era el enfoque, y otras veces no. V E R A No creo que estemos haciendo algo nuevo, usamos formatos de trabajo a los que estamos acostumbrados en nuestro medio, discusiones, análisis, prácticas… pero la idea de convivir con las personas con las que vas a trabajar y tomar el grupo como una comunidad estructuró esta experiencia de una manera distinta a otras. Me dieron ganas de probar esa manera de accionar en otros contextos, generar lazos y poner el foco en las relaciones y la esencia de las personas con las que vas a trabajar en una primera etapa. Otro punto fue entrar en el caos, ahora me podría anteponer a esto de una manera distinta y vivirlo y sentirlo desde un lugar más provechoso. **9.** Principales obstáculos. C R I S T I N A Demasiada gente (demasiados egos), mas ninguna dirección clara. V E R A No me doy cuenta. J O S E F I N E En términos generales, la manera en que optamos por no establecer una agenda temática dejó cosas hasta cierto punto «sin resolver», lo que me parece un pequeño desperdicio, pero pienso que se debió a la divergencia de intereses. Si bien la gran ambición de la propuesta –hacerlo todo– fue un obstáculo, reconozco que esa fue precisamente una de las contribuciones al proceso, ya que significó un gran desafío para todo los involucrados. P I E R R E - Y V E S Darnos tiempo para generar nuestras propias soluciones. Escuchar. No saber, estar perdido, dejar que el camino se defina por sí solo. No temerle a palabras como: producto, resultado, eficiencia, calidad, exigencias, sinsentidos, precisión, matices, ambivalencias, fracaso, provocación, autorreferencia, tradición, opiniones, verdad, ideología, pertinencia, obsoleto, errado, cohesión…, sino aprender a descomponer y a balancear sus sentidos para ser capaces de usarlas a partir de nuestro marco. Producir más trabajo, de todo tipo (tamaño, metas y propósitos) permitiendo un tipo de efervescencia. almaesthelveracristianenurianadiahrafnhildur-

jihyunanaanjoãobenjaminjuanfranhelenajosefinefranciscomoisesrosariom-agdalenapierreyvessandracristinajesicamartacarolinaaline OTRA MANERA DE EXISTENCIA DE UNA COMUNIDAD / COMUNIDAD COMO UN PROYECTO DE ARTE por J I H Y U N «Chinita» piensa que durante *Interferencias*, el proceso de toma de decisiones como grupo fue demasiado complicado y lento; que cada artista debería tomar sus decisiones y asumir su propia responsabilidad de encontrar un interés artístico como punto de partida, desde las condiciones propuestas; San Luis Potosí, México / 26 artistas internacionales reunidos durante 2 semanas. Entonces sería más fácil encontrar los intereses de los unos y los otros a partir del contexto, ubicando al fin una base común. Si cada uno apuesta a jugar sus propias cartas, las respuestas pueden enriquecer al juego, interfiriendo de una manera concreta, y puede dar pie a una mayor colisión artística. La mayor preocupación del grupo eran las relaciones (comunidad, interferencia, colaboración), pero las singularidades aún necesitan su sitio. «Chinita» piensa que ignoró su propia individualidad artística en vistas de respetar el «concepto de comunidad» o en el nombre de la «colaboración», asimismo, piensa que permitirse formular la subjetividad de un interés artístico personal puede ser la única manera de entablar una relación. «Chinita» piensa que las interferencias con la sociedad «exterior» no se activaron del todo. A «Chinita» le pareció algo pesado cargar con esa unidad, y forzado mantener los puntos de acuerdo con los 26 artistas. Es por esto que en algún momento, el tema del «ritual» le resultó problemático desde el punto de vista contextual, ya que una vez más, ese círculo se alimentaría hacia adentro, como uno de esos grupos de artistas extranjeros en una ciudad ajena. Tampoco hubo un proceso que le diera forma al tema en sí mismo. El objetivo final podrían haber sido «los otros» y no tanto «nosotros, artistas», como el grupo lo llegó a discutir durante los encuentros. El grupo esperaba que alguna decisión se tomara naturalmente en algún punto, cosa que nunca sucedió, hasta que el grupo señaló a última hora a una persona nombrándola «el curador». Le parece una señal de derrota ante la insegura autoridad del grupo. «Chinita» piensa que inconscientemente se echó a perder el proceso en curso del proyecto «borroso-valiente-aún no-nuevas formas de existencia de una comunidad artística», que, le parece, era esperanzador e interesante hasta el final, pues, por último, logró

Algo pesado cargar con esa unidad, y forzado mantener los puntos de acuerdo con los 26 artistas.

Una señal de derrota

Se echó a perder el proceso en curso del proyecto «borroso-valiente-aún no-nuevas formas de existencia de una comunidad artística», que, le parece, era esperanzador

entender que la meta era una «meta desconocida» o «la meta era no tener meta», o «cómo juntar a trabajar a 26 artistas sin que surja un director». Recientemente, a «Chinita» le interesa ese aspecto social del compromiso artístico como una metodología desafiante. Y lo reconoce como «potencialidad creativa». Piensa que eso es una salida positiva del primer *round* de *Interferencias*. Piensa que el grupo logró crear una base sana/segura en amistad, a pesar de las dificultades de comprensión y lenguaje. Sobre la continuación de Interferencias, especialmente con los mismos miembros… le emociona pensar en ese posible experimento, en otra manera de existencia de una comunidad, y en la comunidad misma como un producto artístico; cómo pensar, lidiar con los problemas, investigar los métodos de comunicación prácticos para la comunidad, reconocer como comunidad un problema, probar un sistema nuevo, experimentar, examinar, hallar un propósito común, encontrar las decisiones inteligentes para la comunidad… En esta comunidad, producir un performance es un subproducto. Si nos comprometemos seriamente con la «comunidad» y la «colaboración» como prioridades, y no las usamos como herramientas para generar un producto final de arte para la Escena/Teatro, si nos esforzamos en que el experimento real sea encontrar otras formas de existir en el arte, ¡entonces será asombroso! Gracias a todos por su delicada paciencia durante *Interferencias*. Quedan algunos puntos por reflexionar: ¿Cómo salir del introvertido y claustrofóbico círculo del Yo? ¿Cómo activar proyectos que generen un cambio respon-sable en la sociedad? ¿Cómo explorar entre la comunidad artística y la sociedad para investigar metodologías de intervenciones creativas? ¿CÓMO NOS PODEMOS DESHACER DEL PESO DE HACER COMO GRUPO? TRAS LOS RASTROS DE INTERFERENCIAS por A N A V. M O N T E I R O arte reflexión rollo chingón posmo- derno-colonial discurso pendejadas código abierto imposibilidad cartel comunes imaginación compartir conocimiento poder estructura notas investigación información criticidad chile imagen ;P …arte vivo bla bla bla memoria de-reconstrucción paradoja Yo/Nosotros experiencia personal subjetividad compromiso hacer tanta re-presentación fotos ambigüedad ; / tal vez espectáculo incerti-dumbre dispositivo relación institución mezcla curaduría *cover*. El primer asunto que me gustaría tratar tiene que ver con la curaduría de

Interesante hasta el final pues finalmente logró entender que la meta era una «meta desconocida» o «la meta era no tener meta», o «cómo juntar a trabajar a 26 artistas sin que surja un director». Recientemente, a «Chinita» le interesa ese aspecto social del compromiso artístico como una metodología desafiante. Y lo reconoce como «potencialidad creativa». Piensa que eso es una salida positiva del primer round de *Interferencias*

¿Cómo salir del introvertido y claustrofóbico círculo del Yo?

este proyecto. Me parece que la curaduría «aleatoria» que no fue del todo aleatoria (lo cual sería irresponsable) logró cuestionar los modos de producción que implican la legitimación a través de las convocatorias, CVs, discursos, prestigio, aura, etc. Esto fue, es, el primer gesto político que siempre teñirá intrínsecamente Interferencias, y que hace que me enorgullezca formar parte de este proyecto. Es difícil precisar a través del lenguaje la manera en que este encuentro interfirió/interfiere en mi práctica, en tanto su intensidad y complejidad trabajan en distintos niveles de percepción/afecto. Sin embargo, identifico la dificultad del intento de articular teoría y práctica como mi foco principal durante este proceso. Mi interés por el arte contemporáneo en general y por la creación escénica en particular reside en la transición de la producción de la fascinación con objetos y experiencias estéticas, a la creación de un espacio de producción de conocimiento (en su vasto sentido) que apunta hacia la emancipación del(os) hacedor(es) y del(os) espectador(es). La pregunta permanece: ¿Qué tipo de conocimiento puede la práctica/creación artística producir frente a la mera reproducción de perspectivas o tendencias preconcebidas, producto de las estructuras de poder dominantes? En otras palabras, ¿qué papel juega el arte en la producción de otras posibilidades de existencia? El compromiso con la práctica del *hanging over* fue la materialización de un intento por (re)inventar/ imaginar otras maneras de estar en relación con el lenguaje, cuerpo, pensamiento, el otro, lo comunitario. Sucedió mientras observábamos que el proceso de toma de decisiones, no del «qué», sino del «cómo», se llevó a cabo a manera de un proceso de discusión convencional. Al reconocer la imposibilidad de separar el arte de las maneras en que este se produce, y observando que los métodos de trabajo no solo determinan una estética, sino también crean oportunidades de la producción ideológica y de sentido, surgió la pregunta: si la discusión es la manera que elegimos para tomar decisiones como grupo, ¿cómo podemos abordar la discusión de una manera distinta? *Hanging over* fue un intento de responder a esto, usando el lenguaje para comunicarnos, pero «obligando» al cuerpo a involucrarse, en su experiencia sensible y perceptiva, así como en su presencia fenomenológica y semiótica, como un elemento que tiene el potencial de generar significado, ideas y afecto. ¿CÓMO DEJAR DE PRODUCIR SENTIDO desde el sentido común? ¿Cómo desplazar nuestras subjetividades? ¿Lo habremos logrado?

Mi interés por el arte contemporáneo en general y por la creación escénica en particular reside en la transición de la producción de la fascinación con objetos y experiencias estéticas, a la creación de un espacio de producción de conocimiento.

¿Qué papel juega el arte en la producción de otras posibilidades de existencia?

Al reconocer la imposibilidad de separar el arte de las maneras en que este se produce, y observando que los métodos de trabajo no solo determinan una estética, sino también crean oportunidades de la producción ideológica y de sentido.

Hanging over fue un intento de responder a esto, usando el lenguaje para comunicarnos, pero «obligando» al cuerpo a involucrarse, en su experiencia sensible y perceptiva, así como en su presencia fenomenológica y semiótica, como un elemento que tiene el potencial de generar significado, ideas y afecto.

¿Cómo podríamos, en vez de buscar el consenso, negociar con las multiplicidades y diferencias de la actitud HUMJ (Háganlo Ustedes Mismos Juntos)?

Hum... ahhhh... ugh... ¿Entre la experiencia y la representación, tal vez? ¿Será suficiente la hipótesis? Sí, sí, sí, claro que fracasamos y precisamente por eso estoy desarrollando una micro conferencia performatizada, que me dará mucho gusto aportar a la canasta de ideas de *Interferencias*. ¡Oh! fracasamos tan bien, una y otra vez, no puedo dejar de citar, citar y citar una vez más a mi primer gran amor: «Alguna vez intentado. Alguna vez fracasado. Da igual. Intenta de nuevo, fracasa de nuevo, fracasa mejor». Regresé, pero no volví al mismo punto. Traje conmigo muchas más preguntas que respuestas, y por lo mismo, las respuestas se convierten necesariamente en preguntas: ¿Cómo podemos interferirnos unos a otros si no tomamos posturas individuales? O como alguna vez lo mencionó Esthel (si somos una masa amorfa…), ¿no será que la interferencia implica la coexistencia y confron-tación de diferentes perspectivas que de alguna manera se tienen que identificar? ¿Cómo podríamos, en vez de buscar el consenso, negociar con las multiplicidades y diferencias de la actitud HUMJ (Háganlo Ustedes Mismos Juntos)? ¿En dónde está el foco? ¿La dirección? ¿Queremos interesarnos por lo que el arte genera, la manera en que se produce y para quien, o enfatizamos lo que el arte expresa y dice? ¿Cómo nos colocamos ante las instituciones que nos apoyan y negociamos de manera crítica las limitaciones organizacionales? ¿Acaso no corremos el riesgo de convertir la práctica artística en una maestría de la acrobacia discursiva capaz de alcanzar las Olimpiadas de la producción artística? ¿Cómo entendemos y analizamos las aproximaciones previas a los procesos colaborativos? ¿Cómo pasamos de las experiencias sociológicas y personales a la producción artística? MULTITUD *INTERFERENCIAS* MUY PINCHE RARO, por J U A N F R A N C I S C O M A L D O N A D O Realmente no sabía con qué me encontraría, ni siquiera tenía muy claro lo que íbamos a hacer y por lo visto, nadie sabía. En fin, mis expectativas (pues no puedo negar que las hubiera) eran muy abstractas, y me caché experimentando con las relaciones de dos maneras distintas al mismo tiempo: una era general; mi relación con el grupo como esa entidad inaprensible-siempre-cambiante-múltiple, y la otra era particular; mi relación con individuos específicos, o con pequeños subgrupos. Aunque inevitable y necesario, nunca me han gustado mucho los grupos, y más específicamente, no me gusta sentirme forzado a formar

parte de alguno. Implica un sometimiento implícito, un cierto deterioro de las preocupaciones personales, las decisiones personales. Este deterioro no las anula, claro; simplemente (en general) las transfiere a otra persona (u otra cosa) para que uno ya no tenga que hacerse cargo. Esto es lo que me caga; es claramente más cómodo, pero también peligroso. No estoy seguro si el sistema al que llegamos en *Interferencias* (porque al final establecimos un sistema), podría funcionar en una «sociedad». Es decir, podría, pues así fue con nosotros, pero… ¡Mierda! ¡Qué lento que es! Cuando de tomar decisiones se trata, la manera en que trabajamos resultó la menos práctica; nos tardamos años, y fue agotador. Claro, todo depende de las circunstancias, pero aun así, me atrevería a afirmar: «¡Qué chingados!, hazlo lento, hazlo difícil, hazlo poco práctico, pero hazlo *cool*». En el marco de *Interferencias* nadie cedió su visión personal con el único motivo de complacer a nadie, o solo por llegar a un acuerdo fácil. Nadie soltó su individualidad para pertenecer, y aun así, todos pertenecimos, embonamos y fuimos parte de ello. Nadie pervirtió sus preocupaciones y decisiones personales con el fin de someterse a una institución, y esto me parece increíble. ¿Estoy exagerando? ¿Estaré sobreactuando/reaccionando? ¿Seré un idealista de la memoria? SÍ. Pero estoy seguro de que esto que escribo, aunque poco preciso, es reconocible. Últimamente he estado interesado en la palabra «multitud» y su etimología, que se puede referir a una gran cantidad de personas y su implícita multiplicidad, a una entidad plural, más que a una masa amorfa. *Interferencias* fue una multitud; una entidad plural que no suprimió la particularidad de sus partes, sino que las reconoció y funcionó para estas. Una máquina inmensa, desmoronándose en cada movimiento, incluyendo su propio sistema disfuncional de sus propios modos de producción y de sus propios productos. Yo aprendí mucho de los problemas de comunicación y organización. Tal vez esa haya sido la mejor parte. Más que ser, devenir. Siempre cayendo en lo inesperado. Mi manera de ver el arte y mi propio proceso artístico se vieron fuertemente afectados por esos grandes momentos, y creo que esto va a continuar. En medio de ese tumor cancerígeno (con pedazos de dientes amorfos, huesos y pelos en su interior) la experiencia *Interferencias* sucedió; y dio también lugar a la experiencia del *tête a tête*. (Obviamente, una relación personal dentro de un contexto así no tiene nada que ver con

Interferencias fue una multitud; una entidad plural que no suprimió la particularidad de sus partes, sino que las reconoció y funcionó para estas

lo que sería fuera de este, por lo que no puede disociarse de la experiencia común). Además de las fiestas, las comidas, las charlas casuales y de *lobby* –que resultaron fundamentales–, los talleres y funciones que entre todos dimos y tomamos fueron determinantes. Tener la oportunidad de conocerse y relacionarse a través del trabajo de unos y otros de esa manera era la perfecta faceta opuesta de la multitud, le dio cara a los nombres, voces a las caras, o cuerpos a las voces, etc. Independientemente de los gustos personales, la adrenalina de las funciones, el cansancio de los talleres, el hecho de que todos supiéramos que (enfrentémoslo) te guste o no tu trabajo te representa ante los otros, y el que en realidad así fuese, le dio otra perspectiva a la colaboración, una nueva capa de entendimiento (o desentendimiento) a lo que estábamos haciendo. Y a esto se suma el tema de las personas que fueron invitadas (pequeño detalle). La manera (tal vez) intuitiva de hacer esta curaduría de personas en vez de seleccionar CVs, además de significar una postura política, funcionó de maravilla. Así que, puede que la intuición sea lo máximo, pero lo que sí puedo asegurar es que: *INTERFERENCIAS ROCKEÓ.* CRIS OLIVEIRA La experiencia *Interferencias* me hace pensar en colaboración –¡obviamente!– y me llena de orgullo porque me recuerda muchas situaciones a las que me enfrenté anteriormente y me pongo a comparar. Me pude observar como un individuo mucho más «pasivo» dentro del grupo, que en otras ocasiones. Y esto no era un problema, pues adopté otras posturas, intenté escuchar más, ser más atento y esperar. Otras personas también miraban tranquilas. Siento que todos estábamos llenos de necesidades y energía, por lo que la calma nos venía bien. Era una manera de balancear la situación. Considero que siempre hubo líderes. Cuando uno propone algo se convierte en un tipo de líder, y eso no es un problema. Un líder presupone responsabilidad y eso funciona. Podemos proponer un «liderazgo circular» que nos hace a cada uno líder en alguna situación. Un líder es distinto a la autoridad o a un dictador. El líder comparte los problemas con la comunidad y los discute para intentar resolverlos. Logramos lidiar con nuestros problemas respirando, cantando, hablando, bailando y gritando. Lo que me parece importante resaltar y que considero fue fundamental en el éxito de la experiencia, fue la posibilidad de estar ahí cien por ciento, con la comida y los cuartos adecuados, para concentrarnos en sumergirnos en la situación. Estábamos ahí

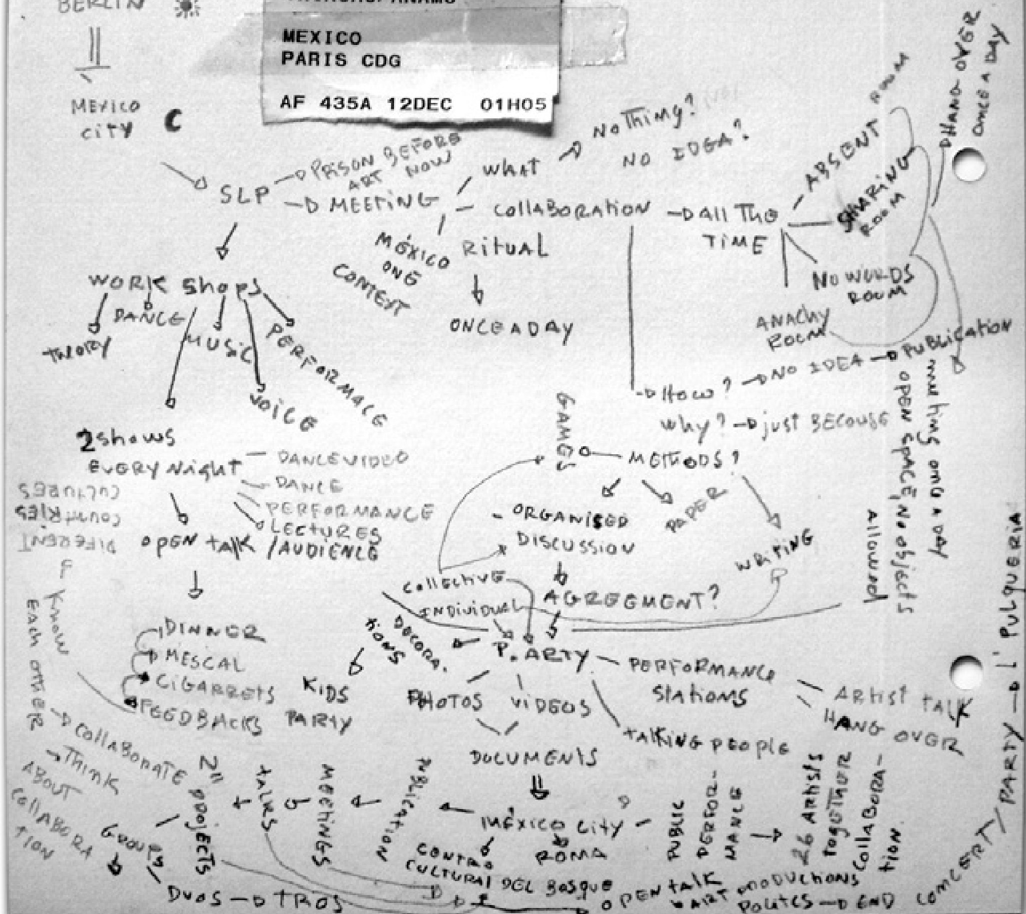
Un líder es distinto a la autoridad o a un dictador.

porque queríamos; cada uno es un individuo autónomo en busca de nuevas experiencias. Y eso hizo toda la diferencia. Trabajar para una institución es distinto, pues al pagarte un salario, de alguna manera te «obligan» a estar ahí. Para colaborar necesitábamos algo más… Pienso que construimos un discurso sobre diversidad en torno a nuestras inquietudes y deseos. Encontramos las maneras de organizarnos. ¿Qué determina el éxito de la experiencia? Conseguimos cumplir con ciertas metas: *1.* Cada uno presentó un solo (a veces hasta dos veces). *2.* Algunos impartieron talleres. *3.* Hicimos una obra juntos. *4.* Discutimos sobre colaboración y esclarecimos temas comunes. Todo esto en un corto lapso de tiempo, hablando idiomas distintos y sin conocernos previamente. Resultó una estancia muy productiva. Me quedé pensando en las variables: tiempo, personas, relaciones, modos de organización. J O Ã O B E N T O Desde Interferencias entiendo mejor lo que significa involucrarse en proyectos que implican una variedad de personas con bagajes culturales diferentes. Fue interesante embarcarse en este encuentro sin demasiadas reglas ni expectativas, confiando más en el proceso y la potencialidad del conocimiento compartido y las experiencias comunes. El contexto mexicano era fuerte, los sitios en los que trabajamos, las personas que conocimos. Lo que hoy sigue resonando es la idea de «colaboración nómada»; ¿cómo podemos sostener el trabajo a pesar de la distancia? Como artista, uso el sonido como material de presentación y colaboración, lo que me distingue de aquellos que usan el cuerpo. Esto me hizo plantearme cómo podría operar dentro del grupo durante un primer periodo, pero la especificidad e identidad de cada uno de los presentes resultaron ser el mayor punto de partida para emprender cualquier cosa. En cuanto a los líderes, nunca los necesité. Nos era necesario profundizar y perdernos en el espacio. Pero de alguna manera teníamos la presión del tiempo, había que desarrollar nuestro trabajo en un corto periodo. No sé si esto sea nuevo o no, pero nos las arreglamos para hacerlo. No importa si construimos algo nuevo respecto a la reflexión en torno a la «comunidad» y el liderazgo, sino la manera en que lo hicimos, en como establecimos nuestras maneras de interactuar con esta comunidad de personas. Construimos nuestro sistema, nuestro lenguaje específico para desarrollar nuestras relaciones. Durante todo el proceso sentí la necesidad de mantenerme un poco al margen.

Una reflexión sobre la democracia, sobre lo colectivo, sobre el liderazgo, el carisma.

Personalmente me hubiera interesado involucrarme más con la comunidad local, con el contexto social y arquitectónico de la ciudad. Logramos nuestros objetivos, y asimismo creo que las colaboraciones entre grandes o pequeños grupos seguirán ocurriendo en el futuro. C A R O L I N A

Para empezar debo decir que antes de ir a México para formar parte de *INTERFERENCIAS* nunca hubiera podido imaginar que el resultado fuera el que fue. Al llegar, sentí que todo lo pensado se desvanecía para dejar lugar a la sorpresa y dejarse llevar por el río de ideas y acciones. Esto fue para mí una manera casi perfecta de empezar ya que se borraron casi todos los prejuicios y preconceptos con los que podía haber llegado. *Interferencias* fue más que nada un aprendizaje sobre el comportamiento y el funcionamiento humano. Una reflexión sobre la democracia, sobre lo colectivo, sobre el liderazgo y carisma. Lo interesante es que, a pesar de estar sumergidos en una masa de 25 personas, uno puede también hacer un trabajo consigo mismo. Por ejemplo, en lo personal, sentí la tentación de un líder en varias ocasiones dentro del funcionamiento casi anárquico que tuvo este proceso, pero la necesidad se desdibujaba rápidamente para dejar venir una satis-facción por estar manejándonos de todas formas sin él. Fue una constatación satisfactoria la de que no siempre se necesita un líder para poder ir juntos hacia algún lugar. Creo que en Interferencias se generó una nueva manera de funcionar y de trabajar en el arte, un nuevo paradigma. Se construyó, casi sin querer, un mecanismo que funcionó y que generó buenos resultados, tanto en lo artístico como en lo relacional. Para terminar puedo hacer una lluvia de ideas o palabras: ¿Democracia?, *hanging over*, ritual, colectivo, ¿anarquía?, imposibilidad, posibilidad, desesperación, *laissez faire-laissez passer*, *let it be*, olvidar, odiar, amar, ronda...



ONE SELF MEMORY INTERFERENCIAS 2010 MÉXICO
TRINCAO/ANAMS
MEXICO
PARIS CDG
AF 435A 12DEC 01H05
BERLIN
MEXICO CITY
SLP
PERSON BEFORE ART NOW
MEETING
what
NOTHING?
NO IDEA?
COLLABORATION
ALL THE TIME
ABSENT ROOM
SHARING ROOM
NO WORDS ROOM
ANARCHY ROOM
HAND OVER
ONCE A DAY
MÉXICO ONG CONTEXT
RITUAL
ONCE A DAY
WORK SHOPS
DANCE
THEORY
MUSIC
PERFORMANCE
VOICE
2 SHOWS EVERY NIGHT
DANCE VIDEO
DANCE
PERFORMANCE
LECTURES
OPEN TALK
AUDIENCE
DIFFERENT COUNTRIES CULTURES
HOW?
NO IDEA
PUBLICATION
WHY?
JUST BECAUSE
GAMES
METHODS?
ORGANISED DISCUSSION
PAPER
WRITING
AGREEMENT?
COLLECTIVE
INDIVIDUAL
OPEN SPACE NO OBJECTS ALLOWED
NOTHING ONE A DAY
DINNER
MESCAL
CIGARRETS
FEEDBACKS
KIDS PARTY
DECORATIONS
P. ARTY
PERFORMANCE STATIONS
PHOTOS
VIDEOS
ARTIST TALK
HANG OVER
TALKING PEOPLE
DOCUMENTS
KNOW EACH OTHER
COLLABORATE
THINK ABOUT COLLABORATION
GROUPS
DUOS
TRIOS
PROJECTS
TALKS
MEETINGS
PUBLICATION
MÉXICO CITY
CENTRO CULTURAL DEL BOSQUE
ROMA
PUBLIC PERFORMANCE
26 ARTISTS TOGETHER COLLABORATION
OPEN TALK
ART PRODUCTIONS
POLITICS
END
CONCERT
PARTY
L' PULQUERIA

Performing: recordando

Ana Trincão / Ben Kamino / Vera Garat

Basado en memorias del encuentro



Performance de 7 minutos: jueves 10 de diciembre de 2010

Teatro de la Danza, ciudad de México

Esperando el momento para comenzar:

Vera: Estábamos reunidos en el espacio de *sharing* (compartir). Una de las cosas que queríamos compartir con otra uruguaya era cómo hacer mate. Muchos de ellos probaron y ponían cara como de asco (a veces); a otros les gustaba y decían: «It's like a tea».

Acá había una especie de torre, el panóptico de la cárcel… se podían ver otros pabellones. El que más usamos fue el de danza y el de teatro. También había un patio grande en el que pasamos bastante tiempo, y el sol estaba muy fuerte. Muchas veces usamos ropa para ponérnosla en la cabeza…

Ana: We were in the studio, all together, it was one of the first days we meet. We decided to find a way to organize ourselves, so we spend, como tres cuatro horas, doblando papel haciendo juegos muy raros, así nos quedamos tentan-donos organizar.

Ben: I remember seeing this guy on the bus, he was kind like this: «Hello, I am João».

Ben: We became really good friends, he was always telling stories, we would go lunch after collaborating… he would be like: «Ben, you know, in Portugal I have this friend, a very crazy man».

Ben: All his friends are really crazy. «We go out, and he is like…».

Vera: Juanfran diciendo «es toda una dama…» y en realidad era un caballero. Pero cuando hay una dama se puede decir «es todo un caballero». En la forma mexicana… fsss... esta es la manera de representarlo.

Ana: We decided to climb a mountain, we started all together, but of course it was hard, and as far we were climbing we started to split up, there was so much sun that we had to use our t-shirts to…

Ben: … In this huge courtyard where we would meet every day, and she just started to crawl half kilometer.

Vera: Bien, atrás habría dos chicas sacando sus blusas lentamente; a medida que caminaban en el patio seguían sacando… en realidad quedaban desnudas.

Ana: … And I was next to her trying to support her…

Ben: I remember: «¿cómo te llamas?», and haa, *cuchillo* and *tenedor* and *plato* and... yo no hablo español.

Vera: pasamos 10 minutos saltando.

Ana: Aaah

Ben: Sometimes this guy would play music, he would have this keyboard all this stuff set up and he would get really physical.

Vera: Aaah

Ana: No teníamos mucho qué hacer, decidimos que, *in lo* patio iríamos recorrer todos los *small garbage*.

Vera: Aaah

Vera : Y gritar.

Ben: Aaah

Ana: Hacer una pequeña instalación, *des objets trouvé*.

Vera: Aaah

Ana: Aaah

Ben: … and Vera's piece, had a very long piece of tape and….

Vera: Aaah

Vera: Piedraaaa. Tirábamos piedras de un lado al otro de la pared de la cárcel… en el patio.

Ben: He was sitting in the front of the stage, over there, and started this head thing, and keep going, and he… Pierre-Yves.

Ana: I remember Vera, always trying to crawl over us.

Ben: … and she would do a thing like this.

Vera: Cristiane, que se movía de una manera bastante lenta…

Vera: También nos fuimos de copas, el «Chino» empezó a moverse un poco más… las manos algo así… una forma newyorkina…

Ben: oi yeh chingonissimo.

Vera: Time

Punto de partida

Preguntas y respuestas

//////////¿Cuál es tu motivación/interés/deseo?
/////¿Cómo comienzas un trabajo?
//////////¿Es necesaria la reflexión teórica en tu práctica?
/////¿Qué importancia tiene el punto de partida durante el proceso?

ALMA QUINTANA

Qué, por qué, cómo, dónde… estas preguntas aparecen constantemente para poder identificar las prácticas y posicionamientos artísticos junto con las reflexiones y experiencias que se desdoblan infinitamente. Mezclas de capas e ingredientes, procesos temporalmente no lineales, referencias que afectan, deseos que se actualizan dependiendo de las circunstancias… Todas las dinámicas que se generan en contextos específicos se corporalizan repentinamente y entonces, al ir más allá con la investigación intelectual, se deja espacio para otras propuestas artísticas. Sería pretencioso decir que siempre hay un punto de partida claro desde donde un proyecto puede ser desarrollado. Son las intuiciones y situaciones espontáneas, las conversaciones y reflexiones seductoras, las que de alguna manera abren las puertas a nuevas propuestas. Siempre hay ciertas afinidades y tendencias hacia un tema general, a menudo están dirigidas hacia la temporalidad, las realidades del contexto y la expresión/relación/condición humana…

Los ingredientes que suelo usar para enriquecer mi «receta» tienen distintos niveles de *inputs*: ejercicios intelectuales, acercamientos sensibles, escribir, traducir ideas en imágenes y conectarlas con experiencias, no siempre en un nivel consciente… Intento dejar que todo esto pase a través de mí buscando digerir las cosas de manera responsable.

Creo en la necesidad de una investigación teórica que sirva de contenedor y plataforma para una posible confrontación. Disfruto de la resonancia y de lo difuso, por ejemplo, comenzar algo de manera inconsciente y de repente darme cuenta de que ya se transformó en un proyecto en el cual quiero seguir profundizando.

ANA MONTEIRO

Quiero comenzar diciendo lo obvio: este texto no quiere «esculpir en piedra» mi opinión (tomando en cuenta que será impreso y publicado), sino que es producto de un momento y de un estado de ánimo específicos. Mis perspectivas con relación a lo que escribo y a cómo lo escribo irán cambiando, sin embargo, seguiré sosteniendo mi opinión con relación a este contexto.

Mi interés actual por el arte en general y por las prácticas escénicas en particular se ubica en el cambio desde la producción de fascinación a través de un objeto u experiencia estética, hacia la construcción de espacios que produzcan un conocimiento que buque la emancipación tanto del creador como del receptor. La pregunta es: ¿Qué tipo de conocimiento se puede producir desde el arte que no sea una mera reproducción de perspectivas preconcebidas, suposiciones y tendencias de las actuales estructuras de poder dominantes? En otras palabras ¿cómo puede el arte contribuir a la producción de otras maneras de existir, imaginar, hacer y retroproyectar el futuro?

Cada trabajo tiene su integridad particular y por lo tanto los puntos de partida, las metodologías, las estrategias y los acercamientos cambian cada vez, dependiendo de múltiples factores (contexto, colaboradores, urgencias, irritación, fascinación, aburrimiento, etc.). Este es el tipo de proceso que me interesa. ¿Por qué? Precisamente porque no valida mi identidad artística, sino al contrario, es una manera de diferenciarme constantemente de mí misma, apuntando hacia una constelación de relaciones móviles, en vez de apuntar hacia la creación de un producto.

En este momento, mi interés está enfocado principalmente en la articulación entre la teoría y la práctica. Paradójicamente, la diferencia entre ambas parece ser una mera convención, yo ensayo mientras leo un libro y pienso mientras bailo.

Leo filosofía como si fuera un libro para niños o una novela; no intento encontrar conexiones, sino dejo que emerjan y se impriman en mi conciencia.

El punto de partida está entonces siempre en marcha y mi trabajo consiste en cultivar la atención necesaria para notarlo, en permitirme observar e identificar lo que ya está ahí, a lo mejor para desmitificarlo o reconstruirlo, a lo mejor para sumergirme en él; no importa, supongo que lo que importa es de dónde proviene.

Una especie de necesidad, una especie de curiosidad, un cierto deseo.

ALINE KRISTIN MOHL

Antes de iniciar existe la inspiración. Un pensamiento, una felicidad, una atmósfera, un segundo impresionante, una palabra en un contexto inesperado, la energía que irradia desde una imagen, la irritante superficie de un sujeto, las sensaciones después de un performance, las imágenes que se meten en mi cabeza mientras leo un artículo, el sonido de mis talones en la tierra, la sensación de un movimiento que me gusta. La mayoría de las veces es un disparador externo, filtrado por mi percepción, traducido en palabras y bocetos en un papel.

> Y el mundo se mueve lentamente
> directo a mi cabeza
> como el primer cigarrillo del día
> (extracto de la letra de *The bones of you*, de Elbow)

Esos papeles los guardo en distintos espacios. Le doy a las ideas tiempo y espacio para crecer. Las alimento recolectando imágenes, movimientos, música, otras palabras o fotografías que rodean su contexto. Mi punto de partida comienza cuando decido tomar esa idea/colección y trabajar activamente con ella.

ANA TRINCÃO

Siempre hay un asunto inacabado, algo en lo que no profundicé tanto como quería…, o que no investigué lo suficiente.

El primer día que entro al estudio siempre preparo mi mesa. Sobre ella coloco objetos, textos, imágenes, citas. Esa mesa se convierte en un punto de retorno, un lugar al que siempre puedo volver. A lo largo del proceso regresaré a ella muchas veces; «mi pequeño mundo». Asuntos del pasado colapsan en el presente y generan el futuro. Esta problemática toma el control y se convierte en un mecanismo interno.

Yo solo estoy ahí para reconocer ese acontecimiento y trabajar en ello.

ESTHEL VOGRIG

El punto de partida nunca es uno solo. Una sobredosis de investigación teórica en el comienzo del proceso es un suicidio si el significado de «teórico» se toma en un sentido muy estricto. A veces puede ser necesario apegarse al punto de partida, pero usualmente esto lleva a un autoencadenamiento. La única cosa en común que puedo encontrar entre mis puntos de partida es que nunca sé hacia dónde me harán correr.

VERA GARAT

A partir de mi interés por la creación y la comunicación, por los cuestionamientos e intercambios mediante lenguajes artísticos, existen ciertos impulsos inmediatos y personales que me mantienen en un proceso de continua resignificación. También me interesa investigar, descubrir, componer, sobre la cosa por transmitir. En esta estructuración o composición es que se encuentra el trabajo más complejo, lograr enfocar las ideas para llegar a una claridad en el plano sensible. ¿Hay algo puntual por transmitir? ¿El objeto es una excusa? ¿Qué propongo con mi selección? Cambio el término creación por selección para alivianar y no idealizar la palabra creación. Estas y otras preguntas me hacen ir cambiando cada vez mi metodología. Reformular y formular y reformular. Trabajar en un continuo que se va modificando. De esta forma, mis últimos trabajos se han conectado unos con otros como un proceso que se abre de una performance a otra.

HELENA STENKVIST

Me interesa mi propia historia, la historia de la danza, el valor del conocimiento, la canonización del trabajo y la credibilidad del rigor histórico. Comencé haciendo un mapa de mi historia personal, de las obras que más me influenciaron y las estudié para conocerlas ampliamente. Leí reseñas y textos teóricos que hablan de la obra para averiguar qué mitos la rodean. Esta investigación es el foco principal durante el proceso.

HRAFNHILDUR EINARSDÓTTIR

No hay una única manera de comenzar mi trabajo. Cuando me interesa un tema o una idea, generalmente comienzo recolectando distintos tipos de información, a menudo teórica o visual. También las entrevistas y pláticas con otras personas desempeñan un rol importante en mi investigación.

Los lugares y las personas que me rodean afectan mucho mi práctica. Cuando sigo con el proceso, la obra a menudo toma una dirección distinta a la que había imaginado en un comienzo. Sin embargo, el punto de partida normalmente se convierte en un hilo conductor durante el proceso que me recuerda dónde comenzó todo. No ignoro ese hilo conductor, pero generalmente me siento aliviada cuando me alejo de él. Cuando voy al estudio a investigar desde lo físico o la práctica, no dejo a un lado la investigación teórica, sino que ambas (práctica y teoría) fluyen juntas, entremezclándose en las distintas líneas de investigación. A mis colaboradores, así como a mí misma, les doy pautas en un formato visual, a menudo con partituras que propician la exploración física y práctica. Difícilmente me mantengo fiel a la partitura original, esta va cambiando a lo largo del viaje.

BENJAMIN KAMINO

El espectáculo está confinado en el cuerpo, ninguna ilusión de iluminación o sonido o distancia puede infringir esa pureza. El cuerpo por sí solo es espectacular, es el órgano del deseo, el objeto faltante en mi vida, lo que busco constantemente. El cuerpo siempre conoce todo antes que yo, y me deja conocer solo algunos de sus secretos. Atestigua y espera a sus propios dioses y ritmos. Existe sin el lenguaje, sin la contaminación del otro. No tiene ideas, solamente percibe directrices, vectores de deseo que siente y mueve. No es animal o antinatural.

Yo escojo comenzar en la nada.

CRISTINA GÓMEZ

Las ganas de hacer algo y la curiosidad por ese algo suelen ser el motor de arranque. A veces es una imagen, una foto o una pintura; otras, el punto de partida lo marca, una experiencia vivida o rozada de cerca, a veces es una frase que lees o escuchas. En definitiva, el punto de partida es algo que te llama la atención y te mueve a hacer algo. Después viene la búsqueda de documentación, paralelismos, opuestos, y la adaptación de «eso» que estás investigando al lenguaje coreográfico y escénico. También he empezado trabajos en los que aparentemente no había punto de partida, es otra opción, meterte en el estudio y dejar al cuerpo hacer. En ese caso, el punto de partida sería el movimiento.

JOÃO BENTO

Comienzo mi trabajo entendiendo que el espacio performativo y el escenario son fascinantes por ser un lugar donde todo puede hacerse visible. Un espacio donde es posible sacar a luz lo que me perturba en lo más profundo o lo que me hace moverme; donde la realidad puede ser cuestionada permitiendo un mejor entendimiento de lo que es la experiencia.

Estoy particularmente interesado en el rol del *performer* en escena. En su condición específica, cuestionando los límites ente la realidad y la ficción. En los últimos años me he centrado en investigar la relación del sonido y la música compuesta para la escena con el rol del técnico como intérprete. Siempre estoy involucrado como intérprete, sea como compositor en tiempo real, sea como operador técnico del espacio escénico.

Cada vez más, pienso que la investigación teórica es muy importante para entender lo que quiero decir y cómo quiero compartir mi punto de vista. Puede propiciar un punto de partida desde donde todo comienza. Aunque ese tipo de investigación es muy importante, no me considero un teórico, sino alguien que se expresa más efectivamente a través de la práctica.

CAROLINA GUERRA

Indefinible.

En mi caso, el punto de entrada no es algo muy definible. Por lo general, no tengo un «estilo» o forma de entrar a un proceso. A veces me encuentro en él casi sin querer, a veces lo pienso mucho antes de empezar a trabajar en el estudio.

El interés y la motivación cambian permanentemente en mí, no soy una persona que quede muy fija sobre algo. Me gusta destruir todo y volver a empezar desde otro lugar, no tengo una metodología concreta (si bien eso también se podría tomar como una metodología del desorden). Es en parte intuición y en parte arbitrariedad (algo en lo que confío mucho). A veces también puede ser un interés concreto de investigar sobre algo. Pero lo que sí es verdad es que siempre hay algo que te hace llegar al estudio, a querer o necesitar hacer una pieza. Admiro, a veces, a los artistas que insisten sobre una forma de hacer sus procesos. No es posible para mí por el momento. Lo único que me cuestiono bastante antes de comenzar, y luego durante toda mi vida, es si vale la pena hacer lo que estoy haciendo. La respuesta es siempre: «sí». ¡Jajaja!

Todo esto deja mucho abierto y poco cerrado ¿no? Bueno, así es como me manejo en mis procesos. ¡Jaja!

CRISTIANE OLIVEIRA

Me interesa la subjetividad del otro y cómo esta puede afectar la mía. ¿Cómo puedo producir muchas posibilidades de interpretación sobre un tema en particular? ¿Cómo puedo usar distintos medios para desarrollar mi trabajo y ampliar un concepto para mejorar y construir nueva información? La diferencia es la clave de mi investigación. Considero que cada proceso es distinto, porque estructuro un plan de investigación basado en mi campo de exploración; por lo tanto, necesito construir mis procedimientos cada vez de manera distinta.

Si estoy investigando los «líquidos» ¿cómo puedo crear una proposición de investigación y estrategias para explorar esa fuente? ¿Quién decide eso? La mayoría de las veces es una mezcla de intuición, información, deseo y resultados.

El proceso creativo parte de una investigación. ¿Cómo llego ahí? Creo y siento que las cosas son un proceso continuo de curiosidad y elaboración que no acaba nunca, así que no tengo principios ni finales… La inspiración está en todas partes, solo intento percibir lo que sucede en el momento y cuándo algo me motiva para crear. Me alimento mucho de la teoría, la busco dependiendo de mi tema de investigación.

Usualmente, relaciono temas aparentemente inconexos para estructurar una investigación. Considero cada elemento del proceso como datos e información para ser analizados y dirigidos

a detalle durante la composición. De tal manera puedo durar un año y medio investigando algo hasta llegar al performance, o puedo tener una idea repentina mientras bajo de un avión en algún lugar… y comenzar el proceso de investigación-experimentación-creación.

JUAN FRANCISCO MALDONADO

I'M DANCING WITH MYSELF / Bailando conmigo

No es que lea (o escriba) algo porque lo necesite para mi proceso… o tal vez sí lo hago… pero no solamente… también hago una obra porque la necesito para mis lecturas (o escritos). Pero la investigación teórica y la práctica artística no son las únicas cosas que forman parte de esta ecuación. Hay más: está mi existencia, relacionada con mi producción artística, mis disquisiciones teóricas y mis intereses. Lo que quiero decir es que mi continua investigación teórica y mi continua investigación artística se informan simultáneamente, quizás de manera «oscilatoria». Siempre, sin embargo, en una relación multilateral con el clima, la dieta, el sexo, las caminatas, las camisetas, el dinero, los cafés, los amigos, el alcohol, la música, etc. En este sentido, las prácticas e intereses teóricos, artísticos, personales y sociales son imposibles de separar. Porque para mí, el interés es la práctica. Así que podría ser imposible (e innecesario) identificar el momento en que nace un trabajo: el corte en el flujo, el marcador.

Últimamente, nunca trabajo en un estudio.

MARTA SPONZILLI

Mi interés y deseo es hacer todo lo posible con cuerpo, espacio y sonido para hacer que aparezca una atmósfera. Esa atmósfera es el reflejo de mi investigación. Cada vez, mis necesidades son diferentes. Imagino y estructuro una realidad/fantasía, de acuerdo a mi idea central, en donde el cuerpo habita convirtiéndose en material desde el cual surgen imágenes y sensaciones. Estoy interesada en proponer una experiencia distinta en la percepción del tiempo y el espacio.

Nunca es claro cuando una idea/motivación/trabajo comienza a dar vueltas en mi cabeza; a veces ha estado ahí desde hace mucho tiempo y es parte de mi continuo proceso de vida.

Usualmente, me gusta tener un «tiempo de preparación» (fuera del estudio) donde comienzo con la acción de recolectar. Pueden ser textos, imágenes y objetos que me llaman la atención. Esto permite que la idea sin forma sea atacada por el momento que estoy viviendo. Trabajo obsesivamente. Me divierto, o no, con mi fantasía durante esos días. Este tipo de trabajo afecta el comienzo de mi investigación corporal, dirigiendo las consignas o actuando como un suceso en el cuerpo.

Me parece importante regresar al punto de partida para ver desde dónde vengo y hacerme consciente de las decisiones que tomo. No me gusta cuando todo es aceptable, sin embargo, todo es posible.

NURIA FRAGOSO

Pienso en el punto de partida como la posibilidad de aventurar a un grupo de personas en un proceso creativo. Cuando comienzo un proyecto no tengo necesidades, prefiero darle un lugar privilegiado a la sorpresa. Creo en la posibilidad de hacer mucho con la energía de todos los que se juntan para hacer el proyecto. La energía de lo colectivo es la que define la idea, pero la idea deja de ser una idea sin su contexto. Ahí es donde el elemento temporal modifica lo que construimos. Con la abstracción de la idea sobrevivimos hasta que llega la siguiente y se fusiona para comenzar de nuevo desde un cero continuo. Cada experiencia puede ser nueva, y cada supuesta novedad incita a la aventura. Gran motor para seguir adelante.

REGINA PICKER

Leyendo *Die Unendliche Geschichte*, de Michael Ende, encontré una posible descripción de cómo comenzar. Me gusta la imagen de caminar a través de Phantasia hasta que surge un nuevo deseo –no lo puedes forzar, tiene que manifestarse y crecer a lo largo del tiempo. Al seguir ese deseo se modifica tu percepción y seguramente otro deseo surgirá. La atención que yo le doy a ese despertar está determinada por mi deseo interno, pero a la vez está vinculada a circunstancias externas como aplicaciones, festivales, nuevas colaboraciones y contexto.

A veces no estoy totalmente consciente de por qué me atrapan ciertos temas. Durante o después del proceso me doy cuenta, poco a poco, de la necesidad de enfrentar el tema que escogí, y usualmente de este proceso crecerá el siguiente trabajo. El proceso de investigar y desarrollar una obra presentable se siente como dar a luz. Esa es la experiencia más excitante; primero, la búsqueda y el crecimiento, luego el momento de salirse del proceso-desconectarse del proceso interno y dejar ir. Por último, la presentación para dejar la obra libre y visible para los espectadores y sus interpretaciones.

MAGDALENA LEITE

Casi todos mis trabajos tienen su punto de partida en experimentos sobre la relación entre música y danza, que buscan encontrar una manera particular de entender esta relación. Siempre me ha interesado trabajar la danza desde una lógica formal, más que buscar una anécdota o un tema a desarrollar dramáticamente. Me gusta trabajar desde la palabra, la instrucción, la consigna o el análisis de un concepto. A veces tengo que investigar sobre el concepto que me interesa.

Otras veces, la información teórica me ha limitado en la búsqueda creativa. El punto de partida es importante porque es la motivación inicial de un trabajo. Vuelvo a él cuando me siento

muy perdida en el proceso creativo. No me ato a él cuando siento que fue la excusa para comenzar y nada más.

SANDRA GÓMEZ

Las motivaciones, intereses o deseos para empezar a trabajar en un proyecto escénico varían según el momento o etapa de investigación en la que me encuentre; puedo partir desde un interés técnico hasta un interés emocional que no tienen que ver necesariamente con la danza.

Comienzo desde el hacer: improvisando, probando o investigando a partir del movimiento en la escena, siempre considerando una investigación teórica, incluso si el punto de partida y el proceso se asumen, en su mayoría, desde el movimiento. No desligo el pensamiento del movimiento.

Soy consciente de que el viaje creativo comienza en un lugar y puede terminar en otro muy distinto, pero siempre teniendo en cuenta el interés inicial.

NADIA LARTIGUE

Consecuencia de un estado de ánimo. Un pretexto. Un prejuicio. Una sensación de pánico. Dudas, muchas. Decodificar. Reciclar una idea. Intuición.

Un punto de partida nunca es silencioso, y probablemente llega al final cuando el ruido se desvanece, cuando la locura encuentra menos espacio, cuando lo que se ha generado busca un lugar. ¿Es necesario lo que estoy haciendo?

PIERRE-YVES DIACON

Detrás de la noción de «punto de partida» existe la idea arquetípica de «comienzo«, vertida en diferentes miradas, conceptos y entendimientos en relación a una situación determinada. Una de estas vertientes es la búsqueda del origen (orígenes) de una acción artística o de un proyecto.

En este punto podemos perdernos en un debate sin fin acerca de dónde y cómo una cosa/acción/idea comienza o termina. En ciertas situaciones logramos entender el momento de «concepción», «gestación» y «nacimiento», pero a veces resulta imposible. Ninguna cosa surge sola de la nada. Siempre hay premisas que preceden y resonancias que prolongan la acción. En lugar de buscar definir el comienzo de un proyecto, quizás sea más útil simplemente buscar encontrar su primera huella visible, sabiendo que seguramente existen ramificaciones más profundas debajo de la superficie.

Cualquiera que sea la decisión semántica en uso, un «punto de partida« puede ser puntual o extendido, singular o plural, escondido o evidente, entero o fragmentado. Puede surgir de cualquier fuente o medio (texto, imagen, sonidos, música). Puede tomar una forma material (libro,

foto, objeto, cuerpo) e inmaterial (pensamientos, imaginación, memoria, sensación, sentimiento, idea, concepto, noción). Puede ser una mezcla de todo lo anterior. Incluso no ser de naturaleza aprensible, o también no estar sujeto a un aspecto singular. Aquí coexisten una multiplicidad de figuras y variaciones, con un rango sin fin de matices y una complejidad en crecimiento.

Finalmente, un «punto de partida» puede operar de distintas maneras durante el proceso como:

Un *input*: algo que estimula desde el afuera, como un «empuje», un link o una inspiración.

Un *momentum*: un efecto a largo plazo, consecuencia de un estímulo inicial.

Un motor de arranque: algo que usamos para lanzar el proyecto, para abordar el trabajo o ponerlo en movimiento.

Un factor complementario: el logro (en términos locales) de ensamblar los elementos que, por su sinergia, abre nuevas perspectivas y otros entendimientos de la naturaleza y posibilidades del proyecto.

Una señal precoz: un primer y pequeño indicador de la resolución de un enigma más amplio.

Un elemento perdido: la ausencia (que no te deja en paz) de un disparador.

Un andamio: una especie de esqueleto desde el que se desarrollará el proyecto. Cuando el trabajo puede sostenerse por sí mismo, esta estructura es retirada. Un protocolo o un método puede ser visto como una especie de andamio. Puede ser cualquier cosa que se despliega como marco de trabajo.

Un procesador: un principio, una declaración, un concepto. Todo lo que transforma directamente los contenidos, como un algoritmo o una fórmula a la que nos podemos referir.

Una referencia: una fuente externa, un recordatorio o un valor constante que permanece como medio de orientación.

Un componente: simplemente uno de los elementos de un proyecto.

Un punto de llegada: cualquier meta u objetivo que motiva el comienzo del viaje. No tiene por qué ser el punto final definitivo de un proyecto, pero constituye el conjunto de proyección, motivación, finalidad, deseos e ideología con los que comienza un proyecto.



El arte de trabajar con

26 artistas en colaboración

Cristiane Oliveira

Sistema para recolectar datos y analizar información sobre el proceso creativo, buscando establecer estrategias de composición.

Esta propuesta está influida por preguntas acerca de autoría, autonomía y colaboración. Es un experimento organizacional que a través de reglas estructuradas y procedimientos propone un análisis sistemático, donde el objetivo es tener acceso a la memoria individual en lo que se refiere a su experiencia colectiva sobre el proceso creativo.

El objetivo es tomar en cuenta la autoría de la información que surge en relación con el otro desde la subjetividad, para poder transformarla en una propuesta escénica.

PROCEDIMIENTO Y REGLAS

1. Cada miembro del grupo recibirá una hoja con los nombres de todos los participantes. Cada uno deberá escribir un recuerdo que tenga del otro con relación al proceso creativo, por ejemplo: una acción, frase, sonido o imagen de cada uno del grupo (colocando la información en frente del nombre). Tiempo para esta tarea: 30 minutos.

2. Se colgarán en la pared todas las hojas formando una línea de manera que todos los nombres e información estén alineados.

3. Cada persona elegirá entre todas las hojas alineadas, de 1 a 6 datos/recuerdos de sí mismo. Tiempo para esta tarea: 1 hora.

4. Todo el grupo será divido aleatoriamente en 3 subgrupos.

5. Cada miembro de cada grupo tiene la consigna de trabajar una propuesta escénica de máximo 1 minuto y 30 segundos (tiempo individual). El formato de presentación es de libre elección. Las propuestas serán presentadas a los otros grupos. Tiempo para esta tarea: 60 minutos por grupo.

• Si el grupo puede autoorganizarse para presentar una propuesta conjunta, entonces, tenemos que sumar el tiempo de cada individuo para determinar el tiempo total disponible.

• Si hay 2 personas interesadas en trabajar en conjunto, tendrán un tiempo total de aproximadamente 3 minutos para su presentación. ¿Cierto?

• Cada grupo o individuo tiene la libertad de apropiarse del contenido (el marco y las reglas) y hacer lo que quiera.

6. Mientras un grupo se organiza para articular su presentación, los otros dos grupos asumirán el papel de observadores e investigadores. Su actitud será la de tomar notas sobre los procedimientos adoptados por el grupo durante el ejercicio.

Los observadores podrán formular preguntas acerca de los experimentos y de las decisiones tomadas por el grupo en el ejercicio creativo. También pueden documentar la experiencia tomando fotos, haciendo video, escribiendo texto, etc. Y por supuesto, cualquier otra cosa que se les ocurra.

Facilitadores: JiHyun Youn, Ana V. Monteiro y Cris Oliveira.




CALLING

Amasar la masa

Alma Quintana y Marta Sponzilli

Ejercicio de 6 minutos realizado en el Teatro de la danza, ciudad de México, 2010

«Amasar la masa» es una reflexión/ejercicio performativo que revisa la experiencia del proyecto Interferencias.

Dos participantes evocan memorias y crean una interpretación de varios aspectos del desarrollo del proyecto durante las tres semanas de trabajo.

A continuación, la partitura para el performance. Fue creada a través de una improvisación y exploración de lo que significa construir algo, crear, responder al otro, esperar y actuar.

M A T E R I A L E S

4 kg de harina
2 botellas llenas de agua
1 pliego de cartón

A C C I O N E S

recoger harina / disparar / abrazar / masajear / verter / lanzar masa de harina al aire / lanzar masa de harina al suelo / apretar / guardar un buche de agua en la boca / colgar de la pelvis / saltar / separar la masa / juntar la masa / hablarle a la masa / descansar-pausa / tararear / cerrar los ojos / caminar / interrumpir / bailar / cantar / recordar / crear un sombrero / proponer una nueva acción /

P A L A B R A S Y
S O N I D O S I N C L U I D O S

¿Cómo te llamas? / Me llamo Benjamin / Tututú tututú turururururu ru turu tututú / *But I think*… / Chingón / Chinita / Canción Machadinha (http://www.youtube.com/watch?v=1LMN0X6Q5k4) / ¡Agua! / ¡Piedra! / PEOPLE / ¡Oh, Margot! / Canción *Don't Cry* / Maarta.

DIÁLOGO

Preparando la masa

M: Esto no está funcionando.
A: ¿Qué chingados?
M: Pero ¿cuál fue nuestra primera idea?
A: ¿Tuvimos una primera idea o solo estamos jugando el juego de las preguntas?
M: ¿No hablamos de ritual?
A: Pues este es mi ritual: AMASA, AMASA la masa (repetir)
M: ¿Por qué no hacemos pizza? ¡A todo el mundo le gusta la pizza!
A: ¡Bien! Oh, no, no no, el sol está demasiado fuerte, hagamos un sombrero.
M: Necesitamos comprometernos.
A: No estoy de acuerdo.
M: Tal vez deberíamos tener un momento de anarquía.
A: ¿Qué no hemos estado en anarquía hasta ahora?
M: Bailemos.
A: ¿Salsa o *jazz band*?
M: No tenemos que estar juntas todo el tiempo.
A: Sí, horneemos bolillos.
Dividir la masa en muchas porciones pequeñas.
M: (como si fuera el bolillo el que habla) ¡No! No quiero estar solo.
A: Please, don't cry…
Comienzan a cantar juntas *Don't cry*, de Guns N' Roses. Un hit. De pronto se detienen.
A: Ok, vamos a hablar de lo que pasó.

Del temblor que interfiere al cuerpo

Zulai Macias Osorno*

Las historias pueden superponerse, o incluso burlonamente oponerse,
lo que importa es el fantasma de otra acción dentro de cualquier acción […]
A veces puede ser difícil reencontrar los indicios de un nexo,
hasta tal punto se han desfigurado los acontecimientos
que componen la propia historia por la irrupción de la casualidad.
En la idea de repetición está toda nuestra relación con el pasado;
del tiempo, como de un inmenso vacío de la memoria,
se destacan las figuras en su ávida espera de reaparecer. A veces son miserables y torpes,
a veces precisamente entonces alcanzan la máxima fuerza de choque, asesinan.
Roberto Calaos (1)

Si partimos de la premisa de que el acontecer contemporáneo es un presente lleno de fracturas, que no es un tiempo homogéneo ni cristalino, que es un tiempo fracturado, lleno de vacíos y oscuridades, se podría derivar, casi naturalmente, la concepción de obras escénicas incrédulas ante las certezas ofrecidas por los modelos tradicionales de creación, modelos que han sido presentados como unívocos e inamovibles, y predispuestos como estados de cosas que ignoran los desplazamientos del propio entorno, clausurando, de este modo, la pregunta por el otro.

Frente al cuestionamiento vertido a las exitosas formas de operar en la escena, resultan obras abiertas y siempre en proceso que son generadas a partir de metodologías (entendido metodología como el suelo desde el que se parte para efectuar cualquier movimiento) que apelan a lo otro, abiertas a la escucha de los sentidos y, conscientemente, nunca individuales. Así, se relega todo intento de significado último o de proceso terminado; es más, se podría decir que la única realidad de las obras es el devenir, un flujo de acontecimientos que no se enquista, que siempre es falso porque nunca aterriza en la verdad.

De manera inmediata se advierte: dejar de creer en la permanencia de las formas lleva a una deformación que turba, a una crisis que amenaza al propio ser. Vemos, pues, que la apuesta por el constante devenir dispara el equilibrio, nos vuelve inestables. Es así que, ante lo intempestivo y lo diferente, ante lo que opera e intoxica en la propia seguridad, ante lo que seduce y nos devuelve una mirada desfigurada y desconocida de uno mismo, se balbucea. Y este instante descentrado y fragmentado que, en palabras de Jacques Derrida, hace temblar (de miedo y, además, hace temblar cartografías) apunta a un yo diluyéndose, absolutamente interferido, contaminado, atravesado por referencias infinitas, por toques y mezclas, huellas y espectros; apuntala a un yo haciéndose del roce, del tacto y la escucha de lo otro, en el efecto de las fugas que

irrumpen y resuenan, y que dejan de lado cualquier original, autoría suprema o genial. Entonces, aparece lo otro, porque yo soy los otros, porque yo estoy en los otros, porque yo no soy individual ni esencial, ni genialidad tocada ni contenida en alguna figura ejemplar.

También se alerta: este titubear, que es fronterizo, podría volverse nostálgico de eso absoluto que garantiza el orden y la eternidad; en este momento, uno añora y se aferra al cobijo del sistema seguro, absoluto y próximo al equilibrio. No obstante, habrán que considerarse las palabras de Suely Rolnik: «Pretender que nuestras cartografías sean puras, eternas, universales o simplemente verdaderas en sí mismas es repetir exactamente lo que hace enfermar y callar la diferencia, calcificar lo existente, impotentizar la vida, trabar la procesualidad del ser, frenar la historia». (2) Parece que la disolución de estabilidades y seguridades provoca un malestar, el malestar de la diferencia de lo otro que atraviesa, trastoca y mueve, de lo otro negado, relegado, ignorado, cegado que, ahora, se empeña en emerger de la oscuridad.

Observamos, en este caso, a la diferencia entendida no como multiplicidad de identidades, es decir, como «las supuestas características específicas de cada individuo o grupo, que los distinguirían de todos los otros». (3) No; más bien se enfatiza una diferencia de singularidades que se hacen visibles a través del malestar, haciéndose presente en procesos de colectividad y escucha, al destruir identidades, homogeneidades y anhelos de trascendencia.

Dicha diferencia, y comunión a la vez, oscurece y destruye nuestro mundo, fragiliza subjetividades y acciona vacíos que recuerdan la mirada al cielo en una noche estrellada, cuando, de manera inevitable, asalta la pregunta por lo indeterminado que conlleva infinito. Temblamos. Y sin embargo, el arte trae la posibilidad de pasar de la contemplación al terreno de la praxis al introducir al cuerpo en un hacer.

Aquí, en el arte, habrá que encarar el desconcierto vivido y reconocer al plano actual de la creación, ya falto de sentido. La consigna será dejar suceder, dejar que el temblor remueva la placa tectónica que estatiza al cuerpo, para que la irrupción fuerce otras formas de operar y al movimiento paradójico: si bien el plano actual se nos presenta falto de sentido, la descolocación de la cartografía segura también nos lanza a un vacío de sentido en el que se reclama la responsabilidad para con la falta de mundo. No sabemos a fondo lo que va a suceder, ya no hay dominio de la propia obra y, aún así, se elige la responsabilidad (en el sentido de saber responder a la propia condición movediza), hecha de contaminaciones, de cruzar miradas y sujetar al otro.

Alzar la mirada, agudizar la escucha y sensibilizar el tacto, trae consigo el esbozo de un sujeto siempre inacabado, descentrado, infectado, frágil que se posiciona en un horizonte ético-político en donde el diálogo con el otro activa espacios en proceso, siempre pendientes del entorno vertiginoso. Vemos que esta procesualidad, que se alimenta de la escucha de la diferencia, rebasa

todo el anonimato anestesiado y aproxima subjetividades que se saben hechas de múltiples fuerzas y otredades, lo que deriva en una crítica a la noción de individualidad, de individualismo y solipsismo.

Vemos aquí, otra vez, la implicación del temblor. Dice Derrida: «El terremoto, el seísmo, la sacudida sísmica y sus réplicas pueden convertirse en metáforas para designar toda mutación perturbadora (social, psíquica, política, geopolítica, poética, artística) que obliga a cambiar de terreno brutalmente, es decir, imprevisiblemente», (4) ya que altera cartografías y trastorna mundos. Así, el yo solo deja de existir, se priva de todo compromiso individual al quedar interferido por lo otro intempestivo, al tiempo que enfrenta al vacío de la ausencia de mundo, a la falla que lo hace tartamudear, que lo vuelve inestable y amenazable. Entonces, el temblor se presenta como una fisura subterránea que corroe a la autoridad, a la continuidad, a la identidad del yo y, sobre todo, al yo como sujeto, como sustancia o soporte, sostén, sustrato. (5)

Cuando ya no hay mundo que sostenga, uno tiembla. Cuando no hay suelo ni fundamento, uno adquiere la responsabilidad de construir. Para Rolnik:

> La irrupción de un acontecimiento nos convoca a crear figuras que vengan a dar cuerpo y sentido a la regimentación de las diferencias que él promueve. Nos hace temblar nuestros contornos y nos separa de nosotros mismos, en aras de otro que estamos en vías de convertirnos. Pierden sentido nuestras cartografías, se empobrece nuestra consistencia, nos fragilizamos –todo esto al mismo tiempo. (6)

La consecuencia de esta falta de plataforma sólida se traducirá en la imposibilidad de fundar vínculos unívocos pertenecientes a la lógica de la representación. Entonces, aparece otra vía del hacer del cuerpo, que descoloca al hacedor de referencias tantas veces exitosas: en vez de accionar desde aquel lugar seguro de desciframiento o traducción perfecta de algún modelo ideal, se da paso a la equivocación, al invento, al intento sin sentido oculto o esencial, sin original ni genialidad, ello a la par del constate reclamo sobre los derechos de autor.

/////

El repliegue del creador pone por delante la propia presencia haciéndose, atravesada de fuerzas impredecibles, contaminada por otros cuerpos interferidos por la propia memoria, hecha de mil referencias, referencias que refieren mundos que se han diluido y deshechos que se han replegado en el otro para existir. Pensado de esta manera, la mirada del autor no puede más que dejar de

ser la de un creador, incluso la de un artista que desde un epicentro origina una obra, la instituye como si fuera suya y la determina como objeto de propiedad exclusiva.* Ya Roland Barthes anotó:

> Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (7)

En donde quien hace una obra, existe solo en el preciso momento en que esta se hace, en donde el sujeto deja de mirar de arriba hacia abajo al objeto manipulable, en donde la obra se vuelve tiempo presente y cuerpo presente, y en donde se hace al cuerpo vulnerable a las resonancias de la presencia viva como materia y fuerzas. El artista, por darle una denominación, se vuelve el agente, el operador, el generador, que descarta el poder macro y se posiciona en las potencialidades: él pone el artefacto para que se lancen los disparos. Hace dispositivos, puntos de conexión, plataformas de partida.

Entonces, desde el concepto de cartografías, entendido como la invención de estrategias para la constitución de nuevos territorios, espacios de vida y de afecto, se propone desintegrar territorios ya obsoletos y sin sentido, para formar otros que logren expresar afectos contemporáneos: el objetivo es trazar y reconfigurar territorios que acaben con las identidades y los inamovibles, con roces solamente discursivos, de fácil digestión, cuestionando, al mismo tiempo, aquella libertad de experimentación autorreferencial que reivindica un relativismo de valores, igualmente vacíos de sentido.

Desde esta perspectiva habrá que puntualizar que la relación de devenir y alteridad con el mundo germina cierta manera de producir una obra, lo que ya implica diferentes políticas y diferentes modos de aprehender al mundo, políticas de relación con la alteridad cuyos efectos jamás serán neutros. En este contexto, accionar vacíos ante la ausencia de mundos referenciales y predeterminados, ya es una toma de postura que no atenta directamente a un poder institucional (poder que, como señala Rolnik, determina tanto los espacios destinados a las obras como las categorías a partir de las cuales la historia oficial del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos).

En tal accionar, desde el devenir y la falsedad encontrada en cualquier verdad, pareciera que el deber del artista es liberar el movimiento contenido. Y este quehacer político pudiera resultar de dos diferentes vías: 1) Operar en el plano de la macropolítica, actuando en la realidad visible

polarizada por la cartografía dominante (que nombra y asigna lugares), luchando a favor de una configuración social más justa y que es, también, la realidad decible, que se puede exponer y representar. 2) Operar en lo micropolítico, que tensa y hace resonar a la cartografía dominante sin confrontarla visiblemente, que irrumpe la relativa estabilidad desde lo sensible, que se mueve mínimamente, rozando al otro y que en su hacer comparte sensibilidades.

Estas últimas acciones desencadenan micromovimientos, ya que se mueven en el plano invisible e indecible, en donde no operan las imágenes ni representaciones, sino las presencias que, a través del tacto del otro, constituyen nuevas cartografías en la propia sensación; entonces, la acción artística, irremediablemente, se inscribe en el plano performativo, desde donde cobra fuerza el contagio que diluye al solipsista yo. Tal como un virus que contamina, que alimenta revoluciones que no son exclusivas de las luchas políticas y sociales a gran escala, opera sutil y silencioso, en un plano tan mínimo que no se podría señalar, a ciencia cierta, cuál es la figura por vencer.

Dejar de lado las macroestructuras que reducen a idénticos todos los procesos, para dar cabida a la multiplicidad, que son singularidades dispares, inclinarse al ejercicio escénico desde la micro oleada, me sugiere respaldar la siguiente cita:

> Las prácticas artísticas de interferencia más contundente en la vida pública no son las que en su acercamiento a las prácticas militantes terminan por confundirse con estas –reduciendo así su campo de acción a la macropolítica y corriendo el riesgo de volverse estrictamente pedagógicas, ilustrativas e incluso panfletarias. En efecto, las prácticas artísticas de interferencia más contundente son aquellas que afirman la potencia política propia del arte. (8)

Con ello se apunta la potencia micropolítica que afecta lo sensible, que irrumpe la piel y el presente, que convoca la presencia, fragiliza la jerarquía, irrumpe lo estable, diluye al autor, mira al otro, escucha a sus otros. Acá, la representación de formas se desliza a las fuerzas que impulsan devenires, desconfiguraciones, encuentros, procesos, movimientos que ya no buscan estatizar, objetualizar, fetichizar al otro, a la propia obra, al propio hacedor, por lo que permiten un desentendimiento del tema de la autoría y del significado sentenciado por un yo creador.

Pero, ¿cómo problematizar procesos de construcción de obras en el contexto dominante? Y esas otras formas de generar obras, ¿cómo podrían operar sin enaltecer ciertas singularidades, disminuyendo, así, las diferencias, hasta volverla mera oposición? No puede pasarse por alto que accionar la realidad desde posicionamientos mínimos, micros, trae consigo difíciles cuestionamientos y temblores justo porque se opera fuera de la zona de seguridad, confort y

resoluciones. Este es un espacio que aparece, que no existe a priori, un espacio que va adquiriendo materialidad en el encuentro, en donde cada singularidad resuena en otra, como eco. Multiplicidad que deviene en movimiento, en desplazamiento continuo, en preguntas siempre abiertas que no aceptan respuesta alguna, que tan solo se esbozan en el hacer al activar un arte cercano a la experimentación y cada vez más lejano a la correcta interpretación.

Así, son estas convulsiones contemporáneas las que corrompen y corroen a aquellos modos de existencia que se han autodenominado referencia universal, y que establecen procedimientos, valores y sentidos previos a partir de los cuales se evalúa, enmarca y unifica a todo los demás. Como dice Rolnik: «Tal jerarquía refuerza la ilusión de que existen modos que giran intocables sobre la turbulencia de lo vivo, de que es posible permanecer en el equilibrio, inmune a la finitud». (9) Por ello, habrá que fragilizar la jerarquía e ilusión de completud, cuidando de no caer en el mismo patrón binario que designa lo bueno y lo malo; habrá que movilizar, hacer temblar, asumir la tarea de desplazarnos hacia la procesualidad del ser, quitar el mote de negativo a lo inseguro, para dar paso a la nula garantía de verdad y a la gran posibilidad del fracaso.

Más que un frente que actúe en lo macro y que visibilice, se trata de jugarse fuera de los parámetros de financiación habitual, posibilitar la articulación de nuevas estructuras de acción que permitan generar bifurcaciones, rehacer los ritmos predeterminados de trabajo y operar bajo la propia relación con el tiempo. Más que obras ganándole la batalla al arte siempre triunfalista, se busca el camino contrario a esos patrones mayoritarios que, al querer incluir al todo, han quedado vacíos, vanos, sin sentidos. Así, moverse fuera del ámbito en el que operan los conceptos universales y las nociones generales lleva a crear referencia, cartografías y praxis que, seguramente, requerirán de volverse a cuestionar, quebrantando a cualquier sistema que pretenda ser subjetividad dominante para hacer mutar subjetividades y encarnar al temblor que se postra y sacude la piel.

Finalmente, considero que la tarea constante del artista es captar la potencia de los comienzos problemáticos, estar alerta frente a todo lo que bloquea los procesos de transformación del campo subjetivo, agudizar el oído para detectar bloqueos que buscan encuadrar en parámetros seguros a la experiencia que desestabiliza, hacer temblar. Y como es imprescindible la escucha viva del otro, este tipo de procesos son imposibles en aislamiento; reclaman la memoria, la historia, al propio campo social y político.

Epílogo. Cuerpo interferido.

Un cuerpo abiertamente contaminado durante el proceso de producción de obra, como el lugar del intercambio de sensibilidades, de fuerzas que son impulsos, potencia interna que contamina y que rompe unívocos, que pliegan y dislocan al moverse en la diferencias que siempre resuenan, que contaminan, que interfieren. Un cuerpo electrificado por fuerzas que se lanzan hacia otro

directamente, sin mediación, movimiento que ya es obra. Provocación. Tensión. Sentidos que aflora a la superficie. Un cuerpo participante de la actualidad, del tiempo-espacio generándose. Un cuerpo que no le pertenece a un autor, que es acontecer. Un cuerpo como el espacio colmado de infinidad variable de ambientes, atravesado por fuerzas/flujos, fuerzas subversivas que acallan al autor como sujeto individual. Más que un yo, habla el cuerpo que se desliza de lo disciplinario y correcto, desde el movimiento siempre incierto, imposible de encasillar en un solo discurso. Un cuerpo con alteridad, no individual, nunca a priori, ni portador de una creatividad que habla en solitario. Un cuerpo al que se le diluye el yo.

NOTAS

* Palabra interferida, ninguna es mia.

(1) R. Calasso, *La ruina de Kasch*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2001.

(2) Suely Rolnik, «El malestar en la diferencia» en *Caosmosis Biblioweb*, http://caosmosis.acracia.net/
[Consulta: 10 de febrero, 2011.]

(3) Ibid.

(4) Jacques Derrida, «¿Cómo no temblar?», trad. de Esther Cohen, en *Acta Poética*, núm. 30-2, México, UNAM/IIFL, Otoño, 2009, p. 23

(5) Ibid.

(6) S. Rolnik, op. cit.

*Ejemplos del repliegue del creador: en la «autodisolución del yo (expresionismos, cubismos o surrealismos varios), como sujeto invisible en la abstracción o ausente en unos signos vacíos (suprematismo, constructivismos, pintura contemplativa, minimalismo, arte conceptual, etc.), en la reproductibilidad técnica y telemática (Warhol, los artistas *pop*, el arte digital), la combinatoria (arte cibernético), la creatividad universal (dadaísmos, Beuys o Vostell), las apropiaciones pictóricas y fotográficas de la exposición *El Arte y su doble* (1987), el acontecimiento desde la pintura de acción al accionismo corporal, la interactividad en las artes de participación, relacionales o de la apariencia digital, la procesión de los simulacros en la realidad virtual, etc., de Simón Marchán Fiz, «La muerte del autor» de Roland Barthes, en *El cultural*, 2009.
<http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25808/Hitos_de_la_historia_reciente>
[Consulta: 20 de febrero, 2011.]

(7) Roland Barthes, «La muerte del autor», trad. de C. Fernández Medrano, en *La letra del escriba* (en línea)
http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html, [Consulta: 19 de febrero, 2011.]

(8) S. Rolnik, «La memoria de cuerpo contamina el museo», en *Transform*, trad. de Damian Kraus, 2007,
http://www.transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es
[Consulta: 14 de enero, 2011.]

(9) S. Rolnik, «El malestar...», op. cit.

El soni
do de...

Francisco Eme

Tres personas hablan

Nueve personas hablan… despacio

Zapatos, respiración, agua

Cuarto vacío

/////

A 100 metros una caja de piedras

C a j a d e cien m e t r o s cuadrados

f

s

t ¡grita!

o pequeña multitud adentro.

n (¡ellos gritan!) ¡grita! ¡grita!

¡grita! ¡ta!

e o

Ellos creen.

/////

Aire acondicionado. Una máquina de café. Un elevador …
Una puerta

Una almohada.

Mis pensamientos.

Autopreguntas sobre *Interferencias*

Esthel Vogrig

¿*Interferencias* comenzó como una preocupación por los procesos colaborativos?

—Si bien recuerdo, la experiencia de compartir un festival con un gran grupo de personas, en el que muchas aportaciones y retribuciones ocurrieron, de alguna manera fue el impulso que nos llevó a Alma y a mí a pensar en esto. Queríamos vivir de nuevo una experiencia similar, porque yo sentí que, más que el festival, fue el encuentro en tiempo y espacio de tanta gente lo que hizo que las cosas ocurrieran. Recuerdo habernos quejado del poco tiempo que tuvimos para realmente conocer a las personas. Tal vez pensamos en qué pasaría si tuviéramos las condiciones para que un amplio grupo de personas tuviera tiempo de conocerse.

También estaba interesada en reunir a un grupo con perspectivas de diversas proporciones. De alguna manera sentí que en la mayoría de los lugares en los que un grupo de artistas converge, la mayor parte conoce o sigue la narrativa grandilocuente del discurso del

arte contemporáneo. Me preguntaba que ocurriría si tratáramos de constituir un grupo sin ningún suelo, contexto o interés estético común, de modo que pudieran ocurrir interferencias.

Asimismo, en vez de pensar en colaboración, la principal idea giró en torno a comunidad.

No estábamos interesadas en reunir personas para crear algo juntos. Por eso decidimos que le aseguraríamos algunos «productos» a las instituciones que nos apoyaron, como por ejemplo: obras ya existentes de los participantes y talleres; de forma que el tiempo que tuviéramos para colaborar no tuviera que ser usado para lograr un producto final. Lo único que sabíamos cuando el encuentro comenzó es que al final tendríamos una presentación pública. Al principio dejamos claro que teníamos un tiempo agendado en el teatro para abrir al público nuestra experiencia durante las tres semanas. No era necesario que fuera un performance, aunque al final, eso es lo que hicimos.

Entonces, de alguna manera ¿trataron de separar el producto de la colaboración?

—Sí, quizá al principio esa fue la idea. Lo que resultó una gran sorpresa para mí fue que al final, las obras, los talleres y la colaboración no estuvieron divididos en la experiencia. Al final, todo era parte de una gran cosa. Los márgenes del marco temporal que encontramos para colaborar (como 4 horas diarias entre las otras actividades), en algún momento se volvieron borrosos e indeterminados. Hicimos muchas cosas que, sumadas, son difíciles de definir como una sola actividad. No estábamos preparando una obra, ni discutiendo un tema, ni compartiendo intereses dentro de un protocolo organizado; hicimos todo tipo de actividades. Era complicado entender qué era lo que estábamos haciendo, pero al mismo tiempo, todos estábamos casi siempre presentes en la acción. Para mí, no terminó siendo un lugar en el que la gente se harta y acaba siguiendo lo que sea que suceda. Todo el mundo se sentía responsable (desde su perspectiva personal) de lo que estaba ocurriendo.

Entonces ¿podrías decir que la vida misma de los participantes se volvió valuable? ¿Que de alguna forma fue capitalizada?

—No creo que la experiencia haya sido capitalizada, porque su producto fue intangible mientras ocurría. Era prácticamente imposible darse cuenta de qué era lo que estábamos haciendo, las cosas siguieron cambiando tan rápido, y ningún objetivo claro se estableció jamás. Definitivamente se trataba de potencialidad pura.

Quizá a través de este libro seamos capaces de escribir lo que fueron esas tres semanas para nosotros. Pero entonces, el libro en sí mismo se convirtió en un contenedor de potencial durante más de un año. Reuniones en Skype, equipos editoriales repartidos por el mundo, textos producidos desde diciembre de 2010 hasta febrero de 2012… otra vez, un proceso largo en el que las fechas de entrega nunca fueron respetadas, pero el trabajo nunca paró, y si estás leyendo esto, significa que sí sucedió.

Entonces, quizá uno podría decir que, puesto que dedicaron su tiempo libre a producir este objeto «cultural», incluso si no fue remunerado, hicieron exactamente lo que el capitalismo posfordista quiere que hagas: convertirte en un apresurado trabajador de tiempo completo que produce sin respiro ideas e innovaciones a través de intercambiar conocimiento dentro de una colectividad.

—No, porque siempre proyectamos algo hacia el futuro, y nunca tuvimos una necesidad constante de actualización. De hecho, como grupo nos movimos extremadamente lentos durante las tres semanas en México y durante el proceso de la publicación. No creo que hayamos sido efectivos para nada, pero al mismo tiempo nos mantuvimos trabajando para poder tener algo juntos en el futuro. Como cuando algunos de nosotros estábamos simultáneamente escribiendo una aplicación en línea en Titanpad. Después de cierta confusión logramos autoorganizarnos, pero desafortunadamente nos pasamos de la fecha límite. La verdad es que ni siquiera estoy segura de que podamos hacer que Interferencias 2012 ocurra como lo estamos planeando, pero me gustaría que ocurriera, y probablemente suceda, y si no, alguna otra cosa pasará.

Creo que si los modelos de producción posfordista realmente están basados en compartir conocimiento y signos, sería increíble estar en una sociedad como esa. Pero no creo que el capitalismo esté para nada interesado en producir o compartir conocimiento, solo está interesado en producir y compartir el conocimiento que necesita para su propio provecho.

Así que a través de Interferencias no apoyamos ningún principio capitalista, principalmente porque la productividad o los logros nunca fueron el tema central. Interferencias no se trata de lo que estamos haciendo, sino de cómo lo estamos haciendo (sé que esta frase se ha convertido casi en un cliché, pero por alguna razón no es llevada a la práctica con frecuencia). Ser «parte de» o colaborar nunca fueron una obligación, como por ejemplo, ahora, no todos están trabajando para que la reunión de este año ocurra, pero no importa. No terminamos compartiendo ideas comunes o teniendo un sueño colectivo, y creo que cada uno de nosotros tiene diferentes razones y deseos con relación a hacerlo de nuevo, ahora en cuatro países.

Para mí es difícil reconocer una necesidad común, pero definitivamente siento una comunidad (incluyendo a los muertos, los visitantes y los inmigrantes).

Entonces, es como moverse no solo por moverse, sino moverse hacia un objetivo impredecible y cambiante. Moverse pensando en lo que pasará en la siguiente hora y no dentro de un año. Constantemente me siento como flotando con relación a este proyecto, es difícil para todos estar al día con él. Se ha convertido en un campo en el que puedo experimentar formas de comunicar y hacer sin una estructura preconstruida que busque lograr algo específico. Como es sabido, una estructura piramidal de comunicación asegura una forma más rápida y efectiva de trabajo, puesto que las interacciones necesarias están preestructuradas y contadas (el director habla con el subdirector, que habla con el gerente, y así). Pero entonces, este tipo de estructura privilegia la efectividad por encima de una comunicación más dinámica y compleja, y limita el campo de potencial. Con relación a Interferencias, la cuestión para mí es qué tipo de estrategias y protocolos pueden ser usados para hacer más dinámica, despierta y compleja la comunicación no lineal. ¿Cómo puedo hacerme más hábil en este tipo de comunicación? ¿Esta manera de trabajar está destinada a ser extremadamente lenta o también puede ser rápida? ¿Como puedo estar más consciente de los roles y perspectivas, cuando cambian tan rápidamente?

Además, creo que lo que nos faltó hacer en el primer encuentro (y sé que esta es una idea compartida con otros participantes) fue relacionarnos más profundamente con el contexto. Diría que tuvimos una especie de proceso «cerrado». Para la siguiente edición, siento un interés colectivo por encontrar una manera de trabajar que nos permita relacionarnos más con la gente de cada contexto.

Así que piensas que *Interferencias* fue algo diferente o novedoso...

—La diferencia y la novedad solo pueden ser percibidas desde un punto de vista personal. Lo que es nuevo para mí puede ser muy viejo para ti. Personalmente, esta experiencia fue muy diferente. Nunca antes me sentí tan desorientada ni tuve que lidiar tan profundamente con mi autoconciencia. A la distancia, podría decir que era como un juego de futbol. En el futbol, solo cuando eres capaz de no ser muy autoconsciente puedes jugar un buen juego. Es una conciencia muy fuerte de la relación con el balón, con el campo y con los jugadores que eventualmente podrían meter un gol. En el momento en el que piensas demasiado en cómo estás jugando o en el momento en el que te vuelves consciente de que podrías meter un gol, en ese momento, te desconectas de lo que está pasando y entonces probablemente juegues «mal».

Sandra y Nadia
se conocen
en México

Magdalena, Esthel, Alma, Juanfran,
Zulai, Nadia, Nuria, Marta, Sandra
se encuentran en México y conforman
el Colectivo Inquietando

Impulstanz Viena 2009
Esthel, Alma, Benjamin,
Helena, Ana T, Pierre Yves,
Josefine, Aline, Hrafnhildur,
Caro, Vera, Nuria

Impulstanz 2010
Juanfran, Male,
Josefine, Benjamin,

Ana T, Ana M, Joao
3 portugueses
viviendo en Berlín

Interferencias 2010

e s t h e l a l m a j i h
y v e s v e r a j u a n f r a
c r i s t i n a b e n j a m i
s a n d r a f r a n c i s c o
a l i n e m a g d a l e n a z u l

P.A.F. 2010
Esthel y Alma conocen
a Ana M y Jinita

P.A.F.
Helena y Josefine
(Triángulo de las bermudas)

Moises, Francisco,
Nuria se conocen
en México

Cristina y Esthel
se conocen en
México Colectivo Muuval

Esthel conoce a Juan Martín
y al Chino en el CANTE
San Luis Potosí, 2007

Magdalena, Esthel, Alma, Zulai,
Juanfran, Nadia, Nuria forman
el Colectivo A.M.

Ana T y Ana M
presentan sus trabajos
finales en el SODA's master

Encuentro en Berlín, abril 2011
Alma, Hrafnhildur, Pierre Yves
Ana T, Ana M, Joao, Jinita

Esthel se encuentra
con Ana T en Berlín

Alma crea Blurry Blueberry
con Pierre Yves en México

festival Brasil
septiembre 2011
Christiane, Marta,
Pierre Yves, Benjamin

Alma y Jinita
se encuentran en
Ámsterdam

Benjamin y Nadia
se encuentran
en Bogota

Desayuno en Coyoacán,
México D.F. Vera, Caro,
Esthel, Alma, Male, Helena,
Juanfran, Josefine, Ana T,
Tova, Nadia

San Luis Potosí, México D.F.

y u n a n a m p i e r r e
n c a r o l i n a n a d i a
n c h r i s t i a n e a n a t
n u r i a m o i s e s j o a o
l a i j o s e f i n e h e l e n a

Vera y Caro son invitadas a
Guadalajara, México a impartir
un taller organizado por Olga Gutiérrez

90° project en el CANTE, San Luis Potosí y
Museo El Eco, México, D.F. con Josephine,
Juanfran, Tora, Magdalena, Helena

Residencia de Ana Trincao
en México, D.F. Colabora
con Esthel, Alma y Jessica
Se presenta Crystal

Gira musical de Aline
en Mazunte y México, D.F.

Con tex to

Preguntas y respuestas

/////¿Cómo influye el espacio (arquitectura y contexto social) en tu trabajo?
//////////¿Cuándo se vuelve político tu trabajo?
/////¿Puede el arte ir más allá de su contexto cultural?
//////////¿Usas un ojo externo durante tu proceso?
/////¿Saber quién será tu público influye en tu trabajo?
//////////¿Qué efecto tienen las circunstancias económicas en tu trabajo?
/////¿Cuál es tu relación con los modos de producción del contexto donde desarrollas tu trabajo?
//////////¿Cuáles son las implicaciones del nomadismo?
/////¿En qué área artística posicionas tu trabajo?
/////¿De qué manera el arte afecta a un contexto más amplio?

NADIA LARTIGUE

Me relaciono con el contexto casi como punto de partida. Soy víctima de mi propio tiempo, si bien me rehúso a aceptarlo. Aunque corro un tanto inútilmente tras la atemporalidad, me encanta encontrarme nadando en la pecera en la que fui puesta para trabajar. Entiendo lo que estoy haciendo en distintos contextos, y cada vez más veo cómo esto encuentra nuevos campos de acción. Estoy interesada en migrar entre proyectos, opiniones, géneros, sabores y en la movilidad que implica adaptabilidad –como mi propia historia me lo ha ido demostrando.



NURIA FRAGOSO

Medio ambiente como causa. Al momento de desarrollar una investigación –la colectividad–, sirve como un centro para referir a individuos inmersos en un melodrama de la identidad social, cultural y mediática. Temas en los que estoy interesada:

- Colectividad/comunidad. Una serie de etapas durante el proceso que estrictamente se adhieren al entendimiento de lo que se busca como resultado colectivo, quiero decir, a la búsqueda de la multidisciplina.
- Contexto teórico. Exploración de los límites entre el cuerpo, la investigación teórica (antropológica) y la pausa. Las intenciones de mi trabajo están a disposición de retratar la condición de los individuos.

• Dale aire. Es trabajar en un estado de constante meditación. Tener la capacidad de entrar en la catarsis propia del grupo al momento de hacer.

• Consenso. Encontrar las sutilezas que toman lugar dentro del complejo social, como un organismo completo a través de un constante ejercicio de observación sobre las maneras de ser de la comprensión colectiva.

• Silencio. Como el motor para alcanzar un entendimiento y provocar la disposición elegida para viajar en la misma frecuencia colectiva en un determinado periodo de tiempo.

JOÃO BENTO

Es difícil no estar afectado por el contexto. Existen diferentes maneras de estar en un proceso, pero pienso que de alguna forma siempre estamos afectados por las condiciones sociales y arquitectónicas.

Pienso en las discusiones sostenidas durante Interferencias (especialmente en San Luis Potosí), donde algunos argumentaban que estar ahí o en otro lugar era lo mismo. Yo realmente no estoy de acuerdo con esto. No es algo esotérico o místico, pero al estar trabajando en una exprisión en el norte de México en el 2010, donde el contexto social hoy en día es realmente duro, era imposible no ser afectado. Esta diversidad de situaciones y contextos genera una actitud «política» que el arte debe tener frente a los hechos reales.

Podemos discutir sobre la historia de la danza, o la historia del performance, pero para mí, el contexto es lo que tiene mayor importancia. Es ahí donde podemos tener una intervención directa.

Creo que el arte tiene la misión de modificar y cuestionar lo que sucede. El nomadismo ofrece la posibilidad de estar cerca de los hechos y discutirlos o cuestionarlos. Establece una proximidad con el contexto y con los lugares desde donde uno puede relacionar y poner en contacto las cosas y los hechos.

HRAFNHILDUR EINARSDÓTTIR

El espacio arquitectónico y social influye mi trabajo tanto a lo largo del proceso como en la presentación frente a un público. Debido al vínculo tan cercano entre la arquitectura de un espacio y la manera en como se lee una obra, la elección del lugar donde se coloca un trabajo se ha saturado de valor. El entorno y lo que representa no puede ser ignorado, una obra será leída de diferente manera dependiendo de los lugares y contextos sociales donde se presenta. De ahí que un trabajo no puede evitar volverse político, incluso si el objetivo no lo fuere; o para ser más específica, si el objetivo es NO SER POLÍTICO o si el objetivo es ser cualquier cosa no necesariamente política.

Generalmente en mi trabajo tengo un ojo externo que retroalimenta. Aunque al final decido si actuar a partir de ello o no, me ayuda a tener una perspectiva variada de mi trabajo. También me ofrece la oportunidad de compartirlo desde un lugar más personal y luego con el público. Generalmente no afecta mi trabajo saber qué tipo de público tendré. Para mí, más que el producto en sí mismo, el proceso es realmente lo que importa. Al final, es el medio para compartir el trabajo.

¿Podrá esto eventualmente relacionarse con mi situación económica? Como artista independiente rara vez tengo los recursos necesarios para producir mi trabajo en la manera que me gustaría.

ANA MONTEIRO

Enmarcando. Creo que es crucial ser consciente de los contextos y marcos en los que opero, de lo micro a lo macro, para entender lo que estoy intentando hacer y cuáles son mis opciones.

¿Acaso no has experimentado que les asignen a ti y a tu trabajo un conjunto de valores que están en constante cambio, de proceso a proceso, pasando de una serie de condiciones a otras?

Me gusta ver el contexto como un marco. Un marco siempre define el interior y el exterior –el marco de una foto apunta a quién o a qué está en cuadro y a todo lo demás que no está en el cuadro o que no esta representado.

¿Quién o qué está excluido? ¿Qué se revela en ese proceso?

El contexto puede ser percibido como una cierta organización de elementos en un determinado tiempo y espacio.

La coreografía puede ser percibida como una cierta organización de elementos en un determinado tiempo y espacio.

La contextografía apunta al lugar donde ocurren las cosas: qué se hace visible, qué se hace invisible, cómo y por qué.

¿Cuáles son las suposiciones detrás de una organización de lo sensible?

La manera de organizar las palabras que estoy escribiendo es el producto de la interacción entre mí misma y los contextos dentro de los cuales he estado eligiendo participar y he sido elegida para formar parte. ¿Quién o qué está produciendo y quién o qué está siendo producido? A lo mejor «producción» no es la palabra correcta en este caso porque la interacción es siempre un relación, y una relación es siempre un proceso, nunca un producto o un fin.

¿Cómo articular entonces este efecto «uroboro» sin caer en una absoluta paranoia?

¿Cuál es el significado de autonomía? ¿Un marco dentro de un marco dentro de un marco dentro...?

A lo mejor, el quiasma de autonomía-interdependencia puede ser un lugar donde pueden surgir tensiones creativas, y ocurrir los cambios y las mutaciones de la percepción de lo posible.

En lo que se refiere al nomadismo y al flujo de información que se disemina por los «nuevos medios» como redes sociales, iniciativas de códigos abiertos, etc., me descubro pensando que estoy donde mi atención está y al mismo tiempo sospecho que (más de lo que quisiera admitir) mi atención está siendo constantemente mercantilizada. Mis emociones pertenecen a Facebook.

Mientras me pregunto sobre la relación entre arte y política, surge la pregunta que me ha intrigado particularmente: Si el capitalismo tiene la capacidad de absorber a la crítica y adaptarse a nuevas circunstancias, ¿no hay una paradoja en el aclamado arte crítico? Al absorber excepciones, ¿terminamos confirmando las reglas?

CRISTIANE OLIVEIRA

Considero que desde un contexto histórico, la existencia del arte en sí mismo es algo político. En un contexto capitalista, la naturaleza del arte apunta a lo no-funcional y es en donde se define la diferencia entre arte y entretenimiento. El entretenimiento ha importado la filosofía del «pan y circo», la cual mantiene a la gente distraída a través de una ilusión. El arte, en cambio, invita a la imaginación, a la resistencia y a la libertad.

La cultura (maneras de ser y hacer) es parte del ambiente (espacio, arquitectura, redes sociales, dinero, etc.). El entorno define la forma que tomarán nuestras estrategias y, en consecuencia, impacta el trabajo a un nivel político y estético. La «propiedad» que se obtiene al ser «político» no depende de los elementos, sino de los puntos de vista de quien mira el trabajo –las miradas culturales son las que nombran las cosas (esto es difícil).

Los hechos sostienen que la percepción de cada individuo es diferente. Esto no implica la ausencia de diálogo, si no, la comunicación no podría establecer un cambio sustancial.

Es muy común hoy en día la exigencia de aprender como una capacidad de sobrevivencia. El intercambio se ha convertido en algo vital para mantenerse vivo, sin el OTRO no existes.

El público es un mundo por descubrir, cada espectador tiene su propia sapiencia. Recientemente, las relaciones con el público se están basando en la empatía, equiparando esa relación con la del «ojo externo» o como «fuente no contaminada», que no está permeada por nuestro arte con sus conceptos, tendencias o deseos estéticos. Nuestra «mano de obra calificada» está en ocasiones contaminada. El público frecuentemente está más abierto que los profesionales que nos rodean.

Yo me ubico en el área del perfomance porque trabajo con interdisciplina, buscando diferentes soportes y técnicas que se adecuan de acuerdo a las necesidades del proyecto. Mi objetivo en el arte es comunicar y expresarme. Mi búsqueda en la danza es el movimiento. El cuerpo condiciona nuestra percepción individual. Aquí también pienso en la complejidad del cerebro y la ecología. Es importante considerarnos como un completo «nicho ecológico».

El nomadismo ayuda a expandir nuestra visión. Por ejemplo, cuando uno tiene la oportunidad de experimentar un lenguaje diferente o de comer algo que nunca había probado, es posible desarrollar la capacidad de adaptarse, ser flexible y comprender nuestros límites y diferencias. Uno está obligado a escuchar y esto conduce a la transformación. Es posible fluir sin ser prisionero de la identidad y es posible descubrir el placer de siempre aprender.

Sobre los contextos... considero que en el arte no existe nada más simple que la síntesis entre arte y sensibilidad.

BENJAMIN KAMINO

El contexto cambia. El deseo es consistente porque cambia. Espero por lo menos pueda mantener este hecho. Y tal vez, al siempre cambiar de contexto, podré rigurosamente escarbar con mayor profundidad y con mayor extensión la investigación que me he propuesto porque será la única posibilidad de continuidad del trabajo.

ESTHEL VOGRIG

Mi contexto cambió drásticamente cuando tenía 14 años. El nomadismo en ese entonces no fue una elección. Debo confesar que en ese momento tenía mucho conflicto por la falta de sensación de pertenencia, y el tema del contexto siempre ha estado muy presente en mi vida. Intento reconocer y entender el contexto. Puedo ver cómo en ocasiones me afecta. Cada vez que cambio de contexto, puedo percibir cómo cambiamos mi trabajo y yo. Al mismo tiempo, me gusta la sensación de estar cambiando todo el tiempo, de una cosa a otra. Es muy improductivo. No es que no tome responsabilidad de cómo me muevo a través de mi trabajo, más bien intento ser responsable de lo que significa trabajar dentro de diferentes contextos artísticos y culturales.

Si llegara a vivir más de diez años en el mismo país, a lo mejor tendría la capacidad de relacionarme con mayor profundidad con un contexto particular. Por ahora, ya que no puedo claramente contextualizar ni mi persona ni mi trabajo, estoy a menudo interesada en aquellas cosas que están presentes en distintos contextos, como los gestos por ejemplo.

CAROLINA GUERRA

Catarsis y romanticismo. ¡Puaj!

Acerca del contexto, recursos económicos y modos de producción…

Primero que nada, aclaro que mi trabajo se desarrolla básicamente en Uruguay y dentro de sus modos de producción. Aunque también es real que con la globalización existente en el mundo

contemporáneo nuestra situación puede ser muy similar a la de muchos países. Pero hablo de lo que sé y conozco desde muy cerca…

En mi país, desde hace unos años (desde que existen ciertos fondos para la danza), se está dando un fenómeno extraño en los modos de producción y recepción de la danza contemporánea. En general, resulta que ahora lo que interesa es hacer un proyecto lo más raro y complejo posible para que te den tales o cuales fondos. Muchos directores distintos en un mismo proceso, procesos de ensayo con calendarios extraños e itinerantes, promesas de presentaciones en lugares lejanos, etc. Cuando salen los *deadlines* de estos fondos, la gente de la danza comienza a inventar proyectos extraños… Ya no importa una línea de trabajo o un interés concreto sobre algo para hacer un proyecto. Cambian las preguntas de la danza drásticamente.

Lo que pasa con esto, en mi opinión, es que se deformó totalmente el para qué y el por qué de nuestra práctica artística. No sentencio esto como errado, pero creo que algo bueno es darse cuenta de lo que está pasando y hacer las cosas a conciencia y sabiendo que sin querer estás transformando las formas de producción y las preguntas de la danza.

Mi forma de relacionarme con todo esto, y mi decisión, es: si tengo un proyecto en mente lo presento a estos fondos, si no tengo nada pensado lo dejo pasar y no invento nada. Cuando dan ganas de trabajar sobre algo, lo hago y punto. Tenemos la suerte de poder conseguir algún estudio prestado gratuitamente y haciendo un esfuerzo entre horas de trabajo podés tener algún rato de ensayo.

ALMA QUINTANA

La presencia del cuerpo ya es política. La manera en cómo nos relacionamos con las estructuras y los sistemas (sociales, políticos, éticos, etc.) conllevan una fuerza. El «yo» y su poder de comunicación es alimentado por las acciones en potencia y los encuentros con otros cuerpos. Estamos siempre sumergidos en una constelación social dinámica, dentro de la cual las relaciones entre un punto y otro están continuamente cambiando y transformándose.

Existen muchas capas involucradas en el arte performativo: el entorno, las fuentes para desarrollarlo, las circunstancias y los modos de producción. Esto significa que no hay una clara separación entre el trabajo artístico y su ambiente (social, cultural, económico, etc.): ¿cómo se establece un proyecto?, ¿cómo se enmarca el tiempo?, ¿cómo hacemos que suceda?, ¿cuáles son las estrategias y aproximaciones al producto «terminado»? El valor económico que se le da y cómo o en dónde se muestra son todas variantes del medio ambiente en el que se trabaja.

Podría decir que trato de entender en dónde estoy parada y si estoy usando una referencia en particular. Si es posible presentar algo que podría ser traducido.

Ser nómada, por elección, articula de diferente manera los orígenes y los motivos de la práctica artística. Las fronteras están siempre en movimiento, desenmarcando y reenmarcando mis concepciones y valores. Siempre estoy deseando, buscando y preguntándome por una relación cercana y horizontal con el público.

HELENA STENKVIST

Trabajo muy poco tiempo en el estudio. Mi trabajo se basa en principios relacionados con la idea que he elegido durante mi investigación. Esto involucra mucho *youtubear*, *skypear* con otros bailarines para hablar sobre el trabajo y leer textos. Cuando vengo al estudio ya tengo más o menos claro qué es lo que sucederá. No hay mucho tiempo para probar. Esto tiene que ver con la economía limitada con la que produzco. Significa que tengo que trabajar en paralelo en otros lugares y que no puedo pasar todo el día en un estudio de danza. Mi computadora se ha convertido en la principal fuente técnica y mi escenografía permanece mínima, dado que elegí trabajar mientras viajo.

Tomar la decisión de hacer danza es en sí misma una acción política. Creo que el aspecto político de mi trabajo es la falta de respeto a las autoridades coreográficas y a la autoría. Mi trabajo es muy específico con relación a su contexto e intenta profundizar dentro de la danza misma, más que intentar decir algo sobre cualquier otro contexto. Mi trabajo se posiciona en el campo de la danza y posiblemente en el de la coreografía.

Actualmente estoy proponiendo etiquetar mi trabajo como *dance up comedy*.

ANA TRINCÃO

Como yo lo veo, el arte es siempre político. Es siempre una enunciación. El arte representa una cierta perspectiva. Se produce dentro de la sociedad, que siempre mantiene un contexto específico. El arte sufre las ventajas que tenemos sobre él. No puedo separar lo que hago de dónde lo hago. Sin embargo, puedo considerar que hasta cierto punto, lo que hago se mantiene autónomo de sus condiciones, porque nunca puedo predecir las demás interpretaciones que puede generar. En mi manera de hacer, el contexto es determinante. Lo percibo no como un obstáculo, sino más bien como una manera de proceder que me permite encontrar nuevas formas de operar, tanto a nivel teórico como creativo, al reajustar constantemente mi posición frente a ello. El contexto es muy fluido aun cuando me atrevo a pensar en el mundo globalizado, que existe, pero que es bastante nuevo en relación con la vieja idea de mundo multicultural.

MARTA SPONZILLI

Para mí, el nomadismo ha sido una elección y también una coincidencia. Ha afectado mi manera de crear y mis circunstancias económicas, lo que me obligó a inventar y lidiar con el modo de producir, a través del contacto con los lugares, la visibilidad y el intercambio. A menudo tengo que mantener separado el hacer arte del hacer dinero para no comprometer nada. El nomadismo afecta el papel que el medio ambiente juega en mi trabajo.

Probablemente, uno de los efectos sea que lo que me mueve es fundamentalmente la experiencia. Me gusta elegir como valores la fluidez del estar y la experiencia misma. La diversificación de experiencias que se generan al habitar varios entornos ofrece una posibilidad para entrar en comunicación con uno mismo y con los otros, manteniéndose abiertos al cambio.

A menudo me inspiro en la gente que conozco y en sus cualidades corporales. Me gusta inspirarme en un lugar, su atmósfera y en imaginar lo que pudo haber sucedido ahí. Todos estos elementos me ayudan a darle forma a figuras, a nuevos espacios y tiempos que puedo abstraer para hacerlos extraordinarios.

El trabajo se hace político a través del diálogo con lo que lo rodea. Cuando crea una cierta tensión con la comunidad/contexto en el que se presenta. Cuando deja espacio a la transformación, a la inestabilidad y a microrrealidades en donde se redefinen las categorías de tiempo, espacio y relación. ¿Cómo posicionas el cuerpo en tiempo y espacio?

Sí pienso en el público, y aunque no trabajo produciendo un efecto específico o un significado para ser entendido, trato de darle cabida a un espacio que se vuelva palpable para ambos. Me gusta trabajar con un ojo externo durante el proceso para mantener viva la comunicación de la pieza con el exterior y usarlo a modo de barómetro.

SANDRA GÓMEZ

El contexto siempre va a influir en el trabajo, llámese arquitectura o entorno social. Al crear, es algo de lo que no me puedo despegar y siempre lo tengo en cuenta como un aspecto fundamental del trabajo creativo. Las circunstancias económicas afectan en gran medida los resultados. Siempre estoy en la búsqueda de encontrar la manera más barata de hacer las cosas, sobre todo porque vengo de un país donde, la mayor parte del presupuesto está destinada a la «lucha contra la violencia» es decir, a la compra de armamento militar. ¿Cómo podría el contexto no afectar mi trabajo en esas circunstancias?

Todo depende de cómo se entienda el «ser político», pero puede funcionar cuando se tiene algo que decir, se es consciente de ello y no se asume desde un punto de vista panfletario.

Posiciono mi trabajo dentro de las artes escénicas en general. Tiene que ver con el hecho de estar, de crear y de compartir la escena. El arte puede ir más allá de su contexto cultural, en la medida en que se tenga una mirada abierta y sin prejuicios. Podrá influir en un contexto más amplio cuando los artistas dejen de agolparse en grupos cerrados que solo se nutren entre ellos. Se podrá cuando las puertas del arte estén abiertas a todos aquellos interesados, sea quien sea y hagan lo que hagan.

REGINA PICKER

Mis últimos trabajos fueron creados, en su mayoría, en residencias en el marco de festivales, específicamente para el festival. Las presentaciones nunca fueron repetidas en otros espacios. Con esto me pregunto ¿por qué no «vendo» mi trabajo a otros espacios? No lo hago porque encuentro muy emocionante «el mutar» de un proyecto a otro. Es un gran desafío investigar, desarrollar, colaborar, traer al público algo inesperado, prestando atención a las olas políticas y culturales y enfocándome en el ser humano. Estoy interesada en la pregunta ¿para quién se hace o crea arte?, ¿para qué?, ¿cómo definirías el éxito? En lo personal, me encuentro en el constante proceso de encontrar nuevas respuestas para estas preguntas.

Actualmente, el arte no es mi profesión en el plano económico, aunque me considero una artista independiente profesional. Mi trabajo se mueve entre momentos donde gano dinero a través de trabajos que me gustan y tiempos *off* en los cuales me concentro en desarrollar y mostrar mis obras. Me identifico con el «entre», es una forma muy flexible. Para mí, no posicionarme, sino seguir moviéndome «entre», es una postura.

JUAN FRANCISCO MALDONADO

WHEN I THINK ABOUT YOU I TOUCH MYSELF... YOU MAKE ME FEEL LIKE DANCING / Cuando pienso en ti, me toco… me haces bailar

El trabajo es político en el momento en que es social. Hecho para ser visto.

Todas las formas de arte son específicas de un contexto. Algunos trabajos están pensados para un contexto diferente de aquel en el que están inmersos y entonces les cuesta comunicar. Específico del contexto no significa específico de la cultura (¿debería decir del país?). Tampoco significa ser exclusivo. Aunque un trabajo sea producido en un contexto diferente, si las condiciones epistemológicas de un contexto en particular (esto incluye, por supuesto, las tendencias) lo permiten, tendrá la posibilidad de aterrizar y encajar perfectamente.

Si pensamos que una «obra de arte» solo ocurre en la relación entre el trabajo y público, entonces, el contexto definitivamente influye en el trabajo, incluso lo delimita o lo define.

Ahora, por supuesto que el contexto no es impermeable, también se encuentra influido por el trabajo en el «acontecer de la obra de arte». Por lo que, algunas veces, cuando un trabajo es forzado a entrar en un contexto como la pieza de un rompecabezas que no corresponde, el contexto se agita, muta, tiembla.

CRISTINA GÓMEZ

Todavía no he conseguido saber definir términos como arte o danza, así que no sé dónde posicionar exactamente mi trabajo. Soy una persona que baila, se mueve y se expresa con su cuerpo, eso es todo. Cuando trabajo me gusta contar no con uno, sino con varios ojos externos, me ayuda a saber si estoy o no transmitiendo lo que deseo. El hecho en sí de haber decidido hacer danzas en lugar de otra cosa, para mí ya es un acto político. Hace años tuve la oportunidad de ver a Deborah Hay, ícono de la danza posmoderna estadounidense, y tras su actuación comentó lo siguiente: «It is not what I dance, it is not how I dance, it is that I dance» (No es lo que bailo, no es como bailo, es que bailo). Por otro lado, las circunstancias político-sociales y sobre todo las económicas, determinan y condicionan el resultado de los procesos artísticos. No hay que olvidar que el arte es o puede ser entendido como una mercancía más dentro la sociedad consumista en la que vivimos.

MAGDALENA LEITE

El contexto en el que estamos inmersos influye y determina en cierta forma toda obra de arte. Este no me preocupa, porque no lo percibo hasta que cambio de contexto y veo lo determinada que estaba por mi contexto original. Como uruguaya residente en México, el problema del contexto se me presenta a menudo, y a partir de los encuentros con extranjeros europeos o norteamericanos más aún. El nomadismo hace que podamos vernos desde afuera para percibir cuánto influye el contexto en nuestro trabajo, y una vez siendo conscientes de esto podemos «controlar» hasta dónde queremos dejarnos influir y hasta dónde podemos tomar decisiones no acordes al contexto en que estamos.

Toda expresión es política ya que responde a la ubicación del que se expresa en un determinado contexto, en una determinada clase social, etc. Me parece que lo importante es, otra vez, la conciencia de lo que estoy expresando, ahora a nivel político: qué tipos de cuerpos estoy presentando, qué estoy expresando en cuanto a jerarquías y cuestiones de género, cómo me estoy adaptando a los modos de producción imperantes.

VERA GARAT

Estoy inmersa en un contexto concreto determinado, eso nunca puede dejar de influirme, me modifica, me atraviesa, me interfiere. Pero a la hora de trabajar entro en planos más abstractos que dialogan con los signos del contexto, aunque no actuando del mismo modo. Identificar y jugar con ciertos patrones culturales y proponer algún tipo de ruptura, ya sea en la forma de narrar o con la cosa misma por trasmitir, es también un acto político.

He trabajado sola, utilizando cámara o invitando gente a los ensayos. Tuve dos experiencias bien distintas. En un primer trabajo, invité a compañeros con experiencia en composición y danza, y en el segundo invité amigos y familiares que no tenían experiencia en creación. ¿Qué pasa cuando tengo una idea que quiero defender y lo único que la valida es que yo la defienda? ¿En qué estado estoy? ¿Cómo me posiciono frente a lo que me rodea? Todo esto le da respaldo y validez, o no, a lo que propongo.

ALINE KRISTIN MOHL

Mi arte y el tema de querer ganar dinero con él. Estoy muy insatisfecha con mi campo de trabajo. En los últimos años he logrado arreglar mi vida para poder sobrevivir económicamente como artista independiente la mayor parte del tiempo. Además he tratado de reducir el tiempo que invierto en ganar el dinero que necesito para vivir o reducir los costos para poder tener más tiempo para crear mi arte. Tengo trabajos que no se «comen mi tiempo», puedo ganar dinero en áreas que me gustan, puedo usar y compartir mis conocimientos y sentir pasión por ello. Aun si esto funciona por el momento, todavía tengo la sensación de que es un mal compromiso, porque quiero bailar y no logro crear las oportunidades para hacerlo. Porque me hace falta una red de contactos, un *lobby*, porque no estoy haciendo arte comercial o uso una mala mercadotecnia... no lo sé.

La necesidad de hacer mis propias piezas no viene de querer crear, sino de querer bailar algo que me guste. Honestamente, en este periodo de mi vida, preferiría trabajar como intérprete más que intentar crear. El trabajo que me gusta hacer y ver es bastante particular aunque no tengo ganas de crearlo yo misma, porque todavía me siento muy inexperta. Para ganar experiencia y que mi vida tome sentido, me encantaría tener trabajo como bailarina, pero los trabajos son escasos y la concurrencia es alta. Tres ofertas de trabajo para trescientos bailarines aplicando para un mismo proyecto, aun cuando el pago es mínimo.

Me encanta considerar el ARTE como mi TRABAJO.

En algunos momentos de mi vida lo pude hacer y estaban relacionados con crear, bailar y recibir un pago con regularidad.





Darse la vuelta juntos

Thembi Rosa

Según el científico chileno Humberto Maturana, «la palabra conversando deriva de la unión de dos raíces latinas *cum*, "con", y *versare*, "dar vuelta", así que el significado original de conversar es "dar vueltas" con el otro». También considera que esto es central para comprender al ser humano y para entender el papel participativo de la lengua y las emociones en lo que solemos definir como conversar en la vida cotidiana. Para decirlo de otra manera: ¿Qué pasa cuando «damos vueltas» junto con el otro?

Lo que realmente sucede, según Maturana, es una recursividad de interacciones, un continuo flujo entre la emoción y el *lenguajear* (*lenguaging*, flujo de lenguaje), con el cual construimos de manera constante distintos dominios de acción. Es importante decir que *lenguajear* es un neologismo propuesto por Maturana para hacer explícita la noción del lenguaje como una coordinación consensuada de acciones. Esta noción difiere radicalmente de la idea del lenguaje como algo completamente predeterminado, o como un don común a todos los que hablan un mismo idioma.

Para Maturana, en la noción de *lenguajear* siguen siendo esenciales las emociones, entendidas como dinámicas corporales. Vivir, partiendo de esta perspectiva, está relacionado con una fusión entre emoción y lenguaje, de manera que ambos se encuentran en un darse la vuelta mutuo. Para ilustrar esta característica basta recordar situaciones en las que uno puede utilizar el mismo adjetivo para comunicar algo muy dulce en un momento y algo realmente repugnante en otro. Por lo tanto, todo depende de nuestra dinámica corporal, de nuestra historia de interacciones recursivas y de un instante estructural.

Entonces, ¿cuáles son las relaciones entre el *lenguajear* y la «biología del conocimiento o de *autopoiesis*» (nombre que Maturana y Varela dan a su teoría), con la danza, con los campos artísticos, la política y con la propuesta de Interferencias? Esta es una pregunta demasiado amplia y abierta, que no podría ser abarcada en este texto. La principal motivación por sacar este tema es, primero, mi relación con los fundamentos teóricos de Maturana en mi trabajo académico; segundo, porque estoy convencida de la importancia de entender el impacto potencial de esta idea no solo en el ser humano, sino también en el vivir y en nuestras interacciones con sus continuas modificaciones. Considero que su acercamiento teórico se vincula estrechamente con las cosas prácticas, y, precisamente por eso, permite fomentar la curiosidad del lector de modo que nuestras conversaciones futuras, en los distintos dominios de la experiencia, serán beneficiadas. En otras palabras, mi intención es presentar recurrentemente el dar vueltas juntos, tratando temas como la creatividad, las emociones, el lenguaje, la colaboración, el nomadismo, que son algunos de los temas teóricos y prácticos relacionados con las premisas de Interferencias. Por último, esta pregunta coincide con mi intención de dar una visión general del problema que investigué en mi tesis de maestría.

La investigación tiene que ver con la composición coreográfica, y se ha centrado en la distinción entre la danza basada en la configuración lógica de frases de movimiento determinadas previamente

y la danza conformada por principios organizativos no determinados a priori que emergen desde el proceso creativo. Este último enfoque de la composición dancística ha sido absorbido y experimentado ampliamente habiéndose establecido en la danza posmoderna estadounidense en los sesenta y setenta. Las partituras coreográficas, las consignas, las técnicas somáticas de movimiento y la improvisación de contacto, constituyen lo que se denomina danza contemporánea.

A través del análisis de los trabajos de algunos artistas de la época (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Merce Cunningham, Trisha Brown), así como de la evaluación de mi propia experiencia trabajando con renombrados coreógrafos brasileños (Rodrigo Pederneiras, Alejandro Ahmed, Adriana Banana, Dudude Hermann, Renata Ferreira), he llegado, en mi tesis de maestría, a ver esta propuesta de principios organizativos como una poderosa herramienta para estudiar la composición coreográfica en la danza contemporánea.

En lugar de buscar una lista de características de la danza contemporánea, que por lo general es una tarea incompleta e incoherente, he adoptado una estrategia utilizada por Maturana y Varela. Ellos encontraron una forma de distinguir a los seres vivos diferente a la de las teorías involucradas en buscar las características desde la tradicional lista de propiedades. En los años sesenta, Maturana y Varela propusieron la denominada organización autopoiética como un proceso peculiar de los sistemas vivos, ya que es dentro de esa organización que ellos mismos generan y desde donde obtienen sus especificidades. Maturana y Varela lo explican comentando que «los seres vivos se caracterizan a sí mismos literalmente por estar produciéndose de forma continua».

A partir de ese concepto, que define un modo de organización y no una lista de propiedades, he tratado de establecer un mecanismo de funcionamiento con el fin de comprender la multiplicidad de danzas contemporáneas. Me ha resultado fecundo porque ayuda a entender la función de generar una danza y al mismo tiempo, se mantiene la dinámica de lo que continuamente se produce a sí

mismo. En consecuencia, observar, poner a prueba, aventurarse en cada organización particular de una configuración coreográfica es de alguna manera un modo de dejar fluir la continuidad recursiva de encuentros entre cuerpos en los que el *lenguajear* provoca cambios estructurales en la corporalidad, que a su vez, provocan cambios en el *lenguajear*.

Veo Interferencias como una manera de poner a prueba y amplificar el potencial de darse la vuelta juntos, de reconocer lo que sucede en nuestro alrededor así como nuestros cambios estructurales en un flujo recurrente de interacciones. El formato escogido –residencias artísticas y procesos colaborativos entre artistas de diversas nacionalidades–, así como las organizaciones peculiares que definen la variedad de sistemas llamados danza, performance, instalación y cualquier otro nombre que podamos crear y compartir, son un espacio-tiempo privilegiado para investigar los principios organizativos. Además, esta tarea fue un ejercicio de colaboración que ayuda a mejorar el factor biológico de nuestra especie –estar juntos, en grupos pequeños, y mantener una historia de continuidad en la coordinación consensual de acciones. Por último, he escogido un apropiado dar la vuelta con las palabras de Maturana:

> Nótese que en las interacciones hay una presencia de transformaciones estructurales y recíprocas, de tal manera que el lenguaje tiene que ver con el tacto. Cada vez que digo algo te toco, no con mis dedos, sino con ondas sonoras que desencadenan cambios estructurales que te conciernen. Es de algún modo una expansión de un acariciarse mutuo, de una recurrente relación sensual. […] Presta atención al hecho de que las metáforas que usamos para referirnos a este flujo dentro de un discurso pertenecen todas al dominio de lo sensorial, son táctiles –«palabras tiernas», «palabras suaves», «palabras ásperas», «palabras duras», «tus palabras me han tocado». La diferencia no es pequeña porque efectivamente nos tocamos con palabras. Las palabras son en realidad encuentros que desencadenan cambios estructurales en nosotros mismos y en nuestra psicología». (Maturana, 2006).

Reglas del

*Hanging over**

1. Solo puedes hablar del *hanging over* cuando estás en la postura del *hanging over*.
2. Solo puedes tomar o revisar notas del *hanging over* cuando estás en la postura del *hanging over*.
3. La práctica del hanging over dura 20 minutos.
4. No puedes unirte una vez que ha comenzado y no puedes irte antes de que acabe.
5. Debe de hacerse todos los días por un periodo de tiempo establecido (un mes, por ejemplo).
6. Solo puedes hablar del *hanging over* cuando estás en la postura del *hanging over*: desde las implicaciones somáticas o teóricas hasta el hecho del sufrimiento que sientes mientras lo practicas...
7. Tienes que seguir hablando durante la práctica.
8. Tiene que haber un espacio definido para la práctica (por ejemplo, un salón o un marco con cinta adhesiva en el piso).
9. Tienes que entrar al espacio en la postura del *hanging over*.
10. Para terminar, todos los practicantes deberán alinearse con un mismo frente y desenrollarse hacia arriba muy lentamente (como al estilo de la técnica Klein).

*El *hanging over* literalmente significa «colgar sobre». Consiste en que, estando de pie, la cabeza y el torso cuelguen, manteniendo las piernas estiradas.


PUMA

MICROCONFERENCIA

«HANGING OVER»

Ana V. Monteiro

hangingover es autorreferencial porque no sabe lo que es; su conceptualización coincide con su práctica.

hangingover es antimetafísico; se basa en la suposición de que el conocimiento que necesitamos ya está en nuestra cabeza, por lo que solo necesitamos que los pensamientos caigan. Las ideas, los pensamientos no vienen de arriba, tienen que caer.

hangingover propone una jerarquización alternativa del cuerpo –el culo se convierte en la cima.

hangingover es 2 en 1, combina el extremo estiramiento de los femorales con el poder de articular el sonido en forma de lenguaje.

hangingover es oportunista: hace que la gravedad se convierta en nuestro mejor amigo.

hangingover convierte la expresión «donde el sol no brilla» en un sinsentido.

hangingover hace que tu cabello se vea super cool.

hangingover tiene consecuencias físicas y psicológicas desconocidas.

hangingover recicla técnicas usadas en danza para los requerimientos discursivos de hoy en día.

hangingover propone una manera alternativa de relacionarse con el lenguaje, el cuerpo, el pensamiento y lo comunal, como muchos juegos de niños.

hangingover es divertido y doloroso al mismo tiempo.

*hangingover*te hace ver como un extraño animal o como xavier le roy en su pieza *self unfinished.*



¿Cómo puedo hacer visi ble(?) lo que está ahí y, pero por alguna razón, no es acce sible al otro?

Ana Trincão

Aquello que la gente ya no podía ver ya no viviría, o eso se esperaba, en su imaginación
Belting

La metáfora que guía este ensayo, que no pretende tener un enfoque poético – «¿Cómo puedo hacer visible(?) lo que está ahí y, por alguna razón, no es accesible al otro?»–, se usa como un punto de partida concreto que intenta dar cuenta de los diversos temas implicados que serán examinados atentamente.

Apoyaré mi discurso principalmente a través de un enfoque fenomenológico en la filosofía, y además intentaré hacer coexistir nociones y autores que basan su discurso en otras líneas de pensamiento.

Las prácticas performativas actuales han asumido metodologías que se vuelven más visibles para el público, no sólo en el momento épico del estreno o en una velada normal en el teatro, sino que sus procesos de creación se ven alimentados a través de la presencia constante de un público (obra en proceso, presentación informal, estudio abierto).

Agamben habla de una «contemporaneidad oscura» que no se puede percibir; Merleau-Ponty habla de lo «visible» como una forma «opaca» de ser, y las artes performativas aprovechan la visibilidad de su proceso de creación en las primeras etapas.

Me pregunto:

¿Qué significa volverse accesible al otro?

¿Qué formas de comunicar y compartir el conocimiento podrían ser las adecuadas para sustentar la contemporaneidad?

Mandé pedir *Lo visible y lo invisible*, de Maurice Merleau-Ponty, editado por Claude Lefort y traducido por Alphonso Lignis.

Normalmente, esta sería información propia de un índice o una bibliografía, pero en este caso es significativamente distinta, ya que sin el trabajo de ambos seríamos literalmente incapaces de acceder a este libro.

Lo visible y lo invisible es la ontología inconclusa de Merleau-Ponty, desarrollada ampliamente por el autor hasta el día de su repentino fallecimiento. (Rochefort-sur-Mer, 14 de marzo de 1908 - París, 4 de abril de 1961).

Las notas publicadas por el editor contienen el esquema original del libro, el cual revela que la obra habría tenido tres partes, cada una dividida en varios capítulos, al menos cinco. El esquema mismo es ambiguo, no podemos comprender claramente las intenciones del escritor. Sin embargo, resulta evidente cómo escribía y modificaba el proyecto al tiempo que lo realizaba, lo cual hace difícil imaginar qué forma y contenido habría adquirido, dado su carácter inconcluso. El libro se percibe como «autoritario» en el sentido de que nunca ha sido posible discutir con el autor lo que éste afirma en su manuscrito.

El editor también comenta sobre la condición del lector como un ser autónomo, aunque no solitario, ya que la comprensión y el significado resultan de una actividad colectiva. Si no es posible saber nunca cuáles fueron las intenciones del autor, si no se puede poseer la obra maestra final, la obra debe ser reinventada a través de cada intento por comprenderla. Este libro representa el método, el pensamiento y el proyecto, todo menos el producto final de un autor validado por su firma, es una obra que se convirtió en una eterna obra abierta en su forma y en su esencia filosófica.

«El escritor desaparece cuando se preparaba para nuevos comienzos, y la creación queda interrumpida, siempre más allá de la expresión que anunciaba, y desde la que debía extraer su justificación final.» (Lefort 1968)

Lo visible y lo invisible fascina por su título y por su contenido, que se inscribe en fuentes existencialistas de pensamiento como una forma de argumentar sobre el mundo. «Requiere un examen fenomenológico del "origen de la verdad" y una filosofía de la Naturaleza –de la naturaleza «Salvaje», no cultivada, pre-objetiva.» (Lingis 1968) Los conceptos de lo «visible» y lo «invisible» se desarrollan ampliamente en las notas de trabajo, adquiriendo niveles de complejidad cada vez más profundos a lo largo del manuscrito. Ambos conceptos asumen la percepción del mundo como un todo, operando en correlación, uno conforma al otro y determina sus límites: «... mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo, y más aún, esta carne de mi cuerpo es compartida por el mundo, el mundo la refleja...» (Merleau-Ponty 1968)

Así pues, citaré algunas notas que definen ambos términos:

«[Lo visible] implica un terreno que no es visible. Incluso en lo que es figural, nuestro figurativo en ello no es un ob-jetivo en cuanto tal...» (Merleau-Ponty 1968)

«[Ser visible] es ser opaco, existir en el allí y el ahora, y en sí mismo sin trascendencia.» (Lingis 1986)

«[Lo invisible] es lo que no es de hecho visible, pero podría serlo (escondidos nuestros aspectos inactuales de la cosa, cosas escondidas, situadas en otro lugar). Lo que, en relación con lo visible, no podría ser visto como una cosa. Lo que existe en tanto táctil o quinestésico. *El cogito*.» (Merleau-Ponty 1968)

«[Ser invisible] Ser esencia de significación, existir en la universalidad, en la idealidad intemporal y espacial. Lo invisible está ahí sin ser un objeto.» (Lingis 1968)

Hay un sentido de «pertenencia» (1) intrínseco a ambos términos. Merleau-Ponty lo describe no como una relación bipolar, sino como una interrelación. Lo visible lleva en sí la no-visibilidad como una parte constitutiva; ver implica reconocer, saber lo que uno ve, de ahí que lo invisible se sea invocado por la visibilidad misma como una ceguera temporal o espacial. La visibilidad tiene una cualidad dimensional capaz de desplazar el acto de ver, y que proporciona el reconocimiento que uno percibe a través de la conciencia.

Una vez frente a la montaña Saint-Victoire (que pintó repetidamente), Cézanne dijo: «Miren esta montaña, alguna vez fue fuego». (2)

En este respecto, señalaré una pieza del fotógrafo alemán Thorten Brikmann, «Dona Delle». (3) La imagen fue publicada en la portada de *L'Art Meme Magazine*. «Donna Delle» es la fotografía de un busto, aparentemente una mujer con el rostro cubierto por un material plástico blanco opaco. Aunque podemos ver la imagen, no podemos ver el rostro en la imagen... No tenemos el poder para deshacer la condición de un objeto que está subyugado a su medio; como espectadores de una imagen podemos elegir entre aceptar la condición de una fotografía (el objeto como una entidad muerta) o su contenido (la imagen –inacción– viva).

Se podría decir que hacer visible no implica una objetualidad, sino más bien la sensibilidad para crear esa condición que permite experimentar el estado de la cuestión. Ya sea en la declaración de Cézanne o en la fotografía de Brikmann, lo que no es visto se vuelve accesible a través del empoderamiento de la cualidad dimensional de la visibilidad por encima de la «presencia objetiva» (la foto, la montaña).

Sea lo que fuere lo que se quiere hacer accesible, eso ya está ahí desde el principio. No obstante, lo que uno ve tiene una cualidad específica que depende estrictamente en la propia e individual fe, creencias, sensibilidad y valores. Por ende, sería ingenuo pensar que se puede hacer al otro ver, sólo se puede hacer algo accesible y esperar que la percepción del otro encuentre algún significado.

«Hacer accesible lo visible» presupone un encuentro con lo sensorial y mantiene como principio que lo sensible es abstracto e inconmensurable en un reino colectivo, pero que es una cualidad que posee la humanidad. Lo sensorial no sólo tiene que ver con las habilidades perceptivas, como en la reacción de un organismo a un estímulo o la disposición a ser dominado por sentimientos y emociones, sino con una consciencia despierta estimulada por el mundo y la carne. «Es así como lo sensible me inicia al mundo, como el lenguaje al otro.» (Merleau-Ponty 1968)

En su ensayo «The Economy of Proximity» («La economía de la proximidad»), Bojana Kunst señala que en los últimos 30 años los artistas que hacen danza y performance cambiaron naturalmente sus métodos de producción y sus sujetos de investigación, y que las fronteras entre la vida, lo cotidiano y el arte se redujeron.

Kunst observa un compromiso previo con el público en las metodologías contemporáneas, el proceso creativo «se vuelve más visible», el artista trabaja frente al público, la labor es visible antes de que la obra de arte sea nombrada como tal. Este desplazamiento, según Kunst, asume las ideas postfordistas de producción de trabajo, que exigen el «intercambio intelectual de conocimiento».

La producción contemporánea en las artes está demasiado envuelta en estos principios y debería cumplir estas necesidades tal como cualquier otra actividad.

En el ensayo «¿Qué es ser contemporáneo?», Agamben define el momento contemporáneo como un reino de oscuridad, donde la visibilidad como reconocimiento por parte del otro se reduce o está incluso ausente. La «contemporaneidad» surge de la relación que se tiene con el propio tiempo. Hay que posicionarse en un «entre» en el que hay que equilibrar la distancia y la contribución a fin de «ver». Al apuntar estas ideas no estoy intentando acuciar una discusión relativa a los métodos de investigación y validación del proceso creativo en las artes, ya que estoy suponiendo que éstos son consecuencia del mundo como un todo, con todas sus tramas. Lo que pretendo es cuestionar lo que, como consecuencia de este desplazamiento, se está volviendo visible, si la visibilidad en tanto reconocimiento no es admitida en el momento de su confirmación. Cuando fomentamos el proceso asistido y lo tomamos como parte determinante de la creación artística, ¿qué pretendemos y, sobre todo, qué somos capaces de compartir? El estatus de lo visible-público, en el momento contemporáneo, a menudo no puede ser visto como un estado de claridad, puede caer naturalmente en un espacio oscuro, sin sentido de reconocimiento, no intelectual (in-visible).

Merleau-Ponty habla sobre el rechazo frente a la naturaleza indefinida de los sentidos desde la intelectualización. «El intelectualismo no habla sobre los sentidos porque para éste, las sensaciones y los sentidos aparecen sólo cuando regreso al acto concreto del conocimiento con el fin de analizarlo.»(Merleau-Ponty 1962). Pero el conocimiento sensorial no desprecia el intelecto ni separa el cuerpo y la mente. Por el contrario, se funda en el contenido del intelecto en cuanto se encuentra en el cuerpo para lograr estados sensibles que puedan poner en cuestión la dictadura de la razón como poder máximo.

Yo diría que, con el fin de compenetrarse plenamente con las prácticas contemporáneas, sería mejor asumir otras formas de reconocimiento.

Sólo podemos aceptar (juntos) el reino de la sombra y atravesarlo juntos a fin de lograr un conocimiento más allá de lo concreto. La compenetración con la oscuridad es la clave, según Agamben, de una relación activa con la oscuridad contemporánea.

En este respecto, y tomando en consideración las necesidades postfordistas de conocimiento concreto-objetivo capitalizado, lo sensible, tal como Merleau-Ponty lo aborda en *Lo visible y lo invisible*, es el «entre» local, donde lo invisible cobra forma en lo visible, el núcleo de un estado pre-político, antes de la acción y sus decisiones.

¿Qué tanto podemos exigir de lo contemporáneo en tanto «...la persona que precisamente sabe cómo ver esta oscuridad, sumergiendo su pluma en la oscuridad del presente?» (Agamben 2009).

Si creemos que el arte en general y específicamente el arte performativo ocurren estrictamente en la relación con el otro, y que esto implica alguna forma de comunicación que debiera ser efectiva, tendríamos que basarnos en nuestra propia perspectiva y nuestra propia sensibilidad con el fin de compartir lo más que podamos con el otro. No debemos esperar que el otro vea lo que nosotros vemos, pero aun así, ambos podamos compenetrarnos en un cierto acontecimiento o experiencia simplemente en tanto los observadores del momento (contemporáneo).

Parece relevante proporcionar como ejemplo la Composición en Tiempo Real (R.T.C., por sus siglas en inglés) (4) como una metodología que opera, en mi experiencia, según ciertos aspectos de estas ideas. No lo haré como alguien ajeno, y ni siquiera citaré a un autor, sino que lo haré en tanto que ex intérprete.

Para trabajar con R.T.C. es necesario un cierto estado de consciencia, me atrevería a decir de emancipación, de la propia presencia, para ponerse al servicio de los propósitos de la composición. Para «aportar» algo durante la práctica en el estudio, «la comunidad» debe estar de acuerdo en la cualidad del momento, a fin de contribuir a lo que ahí se da, y lo que esta ahí, está ahí.

La R.T.C. no es democrática, es dictatorial, pero es diferente a una dictadura. En «teoría» no tiene un liderazgo fuera del momento presente y la sensibilidad de cada intérprete para leer junto con otros y comprometerse con lo que es el acontecimiento y lo que pone en evidencia.

Marina Garcés, en su ensayo «The Inquiry After a Shared Reality» [«La investigación en busca de una realidad compartida»], propone un análisis para «comprender las acciones colectivas y el mundo como una realidad compartida». (Garcés, 2009) Garcés trae a cuento conceptos como singularidad, individualidad, comunidad y colectividad. Yo abordaré el «Nosotros», al que ella también se refiere, como un análisis relevante para retomar la noción de Merleau-Ponty según la cual el mundo está hecho de carne, tal como mi cuerpo, y si el otro está hecho de la misma carne, ambos compartimos cierta condición de significatividad que nos permite algunas cualidades comunales.

Si consideramos el Nosotros como conformado por más de Uno, y esto como condición determinante para su constitución, para comprender mejor el ejemplo del proceso creativo/metodológico mencionado más arriba hay que considerar que, si el otro es, como yo, parte de este mundo, yo tendré que reconsiderar mi posición en este espacio-momento que inevitablemente compartimos. La R.T.C. toma en cuenta al otro al momento de tomar decisiones, no privatiza lo individual ni sobrestima su posición, sino que se compenetra en una negociación que no es cuantificable, ya que está cambiando constantemente, tal como están cambiando el momento y la percepción de este.

Conclusión

Si una cosa se vuelve visible en su propio tiempo, está inmediatamente fuera del tiempo en el que se volvió accesible; si la contemporaneidad designa Uno en su propio tiempo presente, como declara Agamben, tan pronto uno es percibido ya está inmediatamente en el pasado. El momento contemporáneo, lleno de sombras, no proporciona un reconocimiento total; para decodificarlo no podemos sino ejercer una comparación histórica como forma de análisis y medición, pero la medición por estos medios sólo puede descartar su potencia. Merleau-Ponty demuestra que el mundo, así como nosotros y el mundo en tanto una sola carne, no deberíamos ser percibidos meramente a través del «conocimiento intelectual». Los sentidos le dieron acceso al mundo, el conocimiento sensorial puede proporcionar una visión más aventajada si no cedemos su contenido a cualquier poder constitutivo.

Al tener clara la no-objetualidad, es muy fácil nombrar lo que puedo medir. Sin lo pre-objetivo no hay objetualidad, lo no visto entrega de nuevo lo visible tal como lo visible restaura una nueva invisibilidad, lo uno genera la posibilidad del otro e incrementa el ciclo.

No es posible señalar con exactitud «lo que puedo hacer visible», lo más frecuente es que me pueda comprometer con la acción antes que con el resultado. Sólo puedo sostener que la pregunta «¿qué puedo hacer visible?» es una acción necesaria que revela formas y maneras de comprensión. La invisibilidad es el lugar de la nada; así como lo sensible es inconmensurable, también puede ser el espacio de acontecimientos no previstos que no nos brinda sino lo sensible como conocimiento concreto que poseemos a fin de experimentar aquello que está frente a nosotros... Lo que está ahí es lo que hay, lo que se comparte no es nada sino eso en sí mismo.

En última instancia, afirmo que cuando el otro entra a mi propio mundo de compromisos, como en las prácticas y metodologías contemporáneas, no sabemos aún lo que podemos compartir, y eso es exactamente lo que compartimos: el hecho de que lo desconocido es parte de ello, tal como «lo visible en tanto reconocimiento» lo es, y su función específica debe ser tomada en cuenta.

«Cuando afirmo que tengo sentidos y que éstos me dan acceso al mundo, no soy víctima de algún enredo, no confundo el pensamiento causal y la reflexión, simplemente expreso esta verdad que se impone a la reflexión considerada como un todo: que soy capaz de ser connatural al mundo, de descubrir un sentido en ciertos aspectos del ser sin otorgárselos yo mismo a través de ninguna operación constitutiva.» (Merleau-Ponty 1962)

NOTAS

(1) Término empleado extensivamente por Ponty para describir la relación filosógica entre lo visible y lo invisible.

(2) Del libro *Jean-Marie Straub, Daniéle Huillet*, publicado por la Cinemateca Portuguesa.

(3) http://byamt.files.wordpress.com/2009/05/donna-delle-p_600.jpg?w=450&h=600

(4) El método de Composición en Tiempo Real ha sido desarrollado y sistematizado por João Fiadeiro desde 1995. En una primera etapa, su marco principal fue la necesidad de crear un sistema de composición que pudiera ser compartido con sus colaboradores a lo largo del proceso creativo. En una segunda etapa, se reafirmó como una herramienta para explorar las modalidades de la escritura dramática dentro del campo de la danza, y fue estudiado, desarrollado y utilizado por diversos artistas e investigadores. Desde 2005 se ha afirmado en el territorio de la investigación en toda su extensión, ampliando así su espectro de interés y su utilización más allá de las fronteras de la danza e incluso del arte.

El objetivo del método de Composición en Tiempo Real es poner al ejecutante en la posición de un «mediador» y «facilitador» de los acontecimientos, bloqueando su tentación de imponerse por medio de la voluntad o la habilidad de manipularlos. Su único «acto creativo», si es que lo hay, se limita al dominio con el que maneja la tensión, el equilibrio y el potencial del material con el que está lidiando,dejando que las cosas sucedan –si es que tienen que suceder– por si mismas. (http://atelierealtextoctrgb.blogspot.com/).



Algunas notas teóricas sobre

El auto retrato /performance

Juan Francisco Maldonado

Caemos en una falsa alternativa si decimos que o imitas o eres.

Deleuze y Guattari

Para Bergson cada acto, mientras continúe generando un efecto y un afecto, se mantiene en el presente. Mientras haya acto, hay devenir; para Bergson, todo lo que está presente está deviniendo. Sólo el pasado es.

Lepecki

En cien años todos calvos. Lo que quiero decir es que una colección de retratados es una colección de futuros cadáveres.

García-Álix

El autorretrato es una confrontación contra la muerte, un choque contra la finitud y al mismo tiempo un intento de escapar de ella, de inmortalizar la *imagen personal*. En un autorretrato performativo, si bien la confrontación con la muerte existe, no hay consuelo. El autorretrato no nos perpetuará; de hecho vivirá menos que nosotros. No funciona como un *eternizador* de la persona que re-presenta, sino solo como augurio de su inevitable fin.

El fotógrafo García-Alix habla de la fotografía como «un certificado de presencia, de ausencia…». Esta proposición es evidentemente aplicable al autorretrato en relación con la identidad, sin embargo, en un autorretrato performativo la ecuación cambia. En este caso, el certificado de presencia es registrado, tatuado, no en papel ni en lienzo, sino en *la presencia misma*, y paradójicamente, mientras la corrobora. también la cuestiona, la hace parpadear; una definición, para ser definición, debe ser articulada desde el exterior, no desde sí misma. La ausencia, por otro lado, más que certificada es prometida. Una mirada al inescapable futuro, al siguiente trágico segundo. Al contrario del autorretrato objetual/físico, que *es* en el pasado, que certifica una presencia previa, un instante ya muerto, el autorretrato vivo [a pesar de ocurrir (o porque ocurre) en el presente] está allí no tanto para corroborar ningún tipo de presencia, sino para experimentarla, y en cualquier caso, para prometer brevedad, ausencia, para asegurarnos que esa presencia que se desenvuelve ya casi acaba. Un autorretrato performativo es (está) en el futuro. Predice catástrofe, o por lo menos, muerte, fin. Un aullido de desesperanza hacia el futuro, más que una mirada nostálgica de lo que fue.

Por lo anterior, un autorretrato performativo cuestiona implícitamente la moderna necesidad de atesorar memorias, de buscar progreso, pero de añorar tiempos mejores. El Ángel de la Historia Benjaminiano dando finalmente la espalda al pasado, pero sin volar. Pisando con pies de roca, aplastando el pasado en cada paso presente y levantando su dedo medio hacia lo que quedó atrás.

Un autorretrato performativo no propone progreso. Se alimenta del pasado, de memorias o cosas pensadas antes; pero las destripa, las desgarra, las descontextualiza, las deforma y las re-usa. Y al hacerlo, al transformar el pasado en una herramienta útil en vez de un objeto de contemplación o canon, la Historia pierde su capacidad fosilizadora. Se desesteriliza. Se activa y cambia. Ya no es una. Es muchas Historias, y ninguna de ellas es verdadera, o en todo caso, eso no importa. Las muchas Historias se entretejen como diapositivas estroboscópicas, poniendo en evidencia la imposibilidad de un Ser objetivo, dejando el «Yo» freudiano fuera del juego, volviendo cualquier proceso de subjetivación inevitablemente parcial.

A través de revertir la polaridad cinético-ontológica de la modernidad:

DE HISTORIA (inmovilidad) / PROGRESO (movimiento continuo) A HISTORIA (movimiento continuo) / PROGRESO (inmovilidad), a través de tomar una historia estática y un futuro evolutivo y revertirlos, a través de ubicar el movimiento en el pasado y el refrigerador en el futuro (el refrigerador de la morgue), el autorretrato performativo sacude esa ontología cinética inherente a la modernidad. La frena. Explota el archivo. Detiene el progreso.

El retratado no avanza hacia el futuro, está en él, lo augura, lo espera fumando. Retrocede, hace un par de círculos, pasea o se detiene a momentos. Y es el futuro el que avanza hacia él, inevitable. Ningún cambio busca ya ir hacia adelante y hacia arriba, la identidad deja de ser progresiva, lineal. La narrativa moderna explota y se vuelve expansiva, ancha, impredecible e inabarcable. *FUCK* DARWIN. Las posibilidades son infinitas y multidimensionales.



Autoría

Preguntas y respuestas

/////¿Creamos o hacemos?
//////////¿Cómo la colaboración cuestiona la autoría?
/////¿Es posible borrar al autor del trabajo?
//////////¿Quién necesita un autor?
/////¿Cuál es tu estilo y cómo se establece tu firma a través de este?
//////////¿Cómo te relacionas con robar?
/////¿Reconoces cómo te han moldeado tus antecedentes?

ANA MONTEIRO

Lo que nos ha pasado, le ha pasado a todos o solo a nosotros; si les pasó a todos, no es ninguna novedad, si solo nos pasó a nosotros, entonces no seremos comprendidos

Fernando Pessoa

Tengo un agudo interés en la repetición, que puedo conectar con la concepción –llamada posmoderna–, de la identidad y la autoría, que resquebraja el ideal del autor como un genio autodeterminado e iluminado, y en cambio, refuerza la idea de la creación como una reorganización, un barajar y rebarajar. En pocas palabras, un tipo de repetición que permite diferenciación de reglas, sensaciones, lenguaje, conocimiento, experiencias y demás.

Lo que me fascina es simultáneamente la inevitabilidad y la imposibilidad de la repetición.

Incluso, si estrategias como copia/robo/apropiación, toman una postura política que pone en duda nociones como identidad, unidad y valores de mercado, parece siempre haber una resistencia de la subjetividad humana hacia la repetición. Incluso una botella de coca-cola nunca es la misma botella de coca-cola.

Quizá el potencial de lo escénico deriva tanto de la repetición de convenciones, códigos y valores reflejados sobre un lugar cultural y un momento histórico particular, como del recurrir a lo diferente, que tiene el poder de transformar códigos y signos en un suelo de posibilidades contingentes. Permitir mutaciones inesperadas, entendidas como una transformación no lineal, que puede abrir espacio a la posibilidad de que algo más emerja.

Estoy consciente de que estoy recolectando, rumiando pensamientos que fueron/son pensados y repensados muchas veces. Ser-en-el-lenguaje es ya una repetición en sí misma, pero en este proceso de repetición se pueden generar diferencias con relación a procesos de subjetivación.

En los procesos colaborativos estoy interesada en estrategias que usen una especie de «modo de respuesta» que he estado llamando Creaciones-Articuladas. Una Articulación es el punto en el que dos o más huesos hacen contacto, que permite movimiento articulado; estoy interesada en la idea de articular prácticas o procesos creativos, en oposición a la idea de definición o identificación con prácticas o procesos creativos.

Este tipo de aproximaciones parecen facilitar el diálogo entre posturas distintas, creando una interdependencia, y a la vez permitiendo un espacio autónomo. Este tipo de procedimiento parece crear una distancia que media en la comunicación, y que finalmente puede facilitar procesos de cambio de percepción y desplazamientos de las subjetividades de cada uno.

NURIA FRAGOSO

No creo en el objetivo de definir la cosa. De hecho, postulo mi indiferencia sobre la definición de estilos, incluso ideas. Prefiero pensar en una conexión más grande que encuentra ideas similares y las deposita en una trama más amplia, en la cual de pronto trabajan simultáneamente en contextos distintos sin control ni regulación alguna, sino simplemente ubicadas para accionar, y quizá a veces provocar un encuentro.

Creo que lo que nosotros como hacedores de arte hacemos viene de la armónica locura del ambiente, una locura de individuos, algo que tiene que ver con nosotros directamente porque surge en nosotros, pronto a ser imagen, pronto a ser sonido, y silencio de nuevo.

ALINE KRISTIN MOHL

No pude tener una opinión clara sobre este tema hasta que de pensar en artes escénicas cambié a pensar en música. Las canciones pueden haber sido interpretadas y *covereadas* cientos de veces y seguir siendo increíbles. Si canto *Oh wär dein Haus durchsichtich wie ein Glas,* de Hugo Wolf, siento escalofríos y siento que puedo AÑADIR algo artístico a la pieza a través de mi interpretación. La interpretación de una pieza toma siempre un cariz distinto dependiendo del individuo que la acciona, pero también muchas piezas han sido violadas por malos intérpretes. Entonces, ¿debería el autor decidir lo que se debe hacer?

En un sentido más amplio, creo que es bello que una obra pueda mantenerse viva/desarrollarse sin el autor. Por otro lado, aún no me siento cómoda cuando alguien lo hace con una de mis canciones. En mi caso, las canciones que compongo son tan personales que no las puedo imaginar interpretadas por alguien más en este momento, pero puedo imaginar, quizá en unos años, dejarlas ir y estar contenta con que alguien más las cante con su propia interpretación.

Creo que este hecho tiene mucho que ver con el apego personal del autor a la pieza, y con el reconocimiento del autor original por el intérprete. Entonces, la pregunta es cómo reconocer de una manera «correcta» al autor.

Podríamos aprender muchísimo tan solo haciendo las piezas de alguien más. Para un cantante/músico es normal aprender a partir de la interpretación de obras que ya están escritas. En mi educación en danza eso no ocurrió. Solo aprendimos el estilo de movimiento por medio de frases, pero nunca reproduciendo una pieza. Pero, ¿acaso el arte contemporáneo puede desarrollarse a partir de reproducir pensamientos, movimientos y música? ¿O es que todo necesita una cierta base de conocimiento, información y técnica para construir un suelo en el que algo nuevo pueda crecer?

En algún sentido, todo el mundo roba. Creo que la pregunta tiene que ver con qué tan obvio es, qué tan reconocible, y si te metes en problemas por eso. Aún siento que cada letra que escribo, cada pieza que hago, tiene que venir directamente de mí. Aún tengo esta necesidad de origen absoluto. En la música he encontrado mi manera de crear sin copiar o robar. Quizá debería comenzar a robar movimiento, piezas escénicas, para poder desarrollar mi propio estilo.

ALMA QUINTANA

Me aproximo a la creación como una fuente, una especie de invención. Una «nueva» prueba en un marco de tiempo-espacio específico. No desde la perspectiva de algo que viene de la nada. Para nada relacionada con esta correspondencia dios-humano (creador-creado). Por supuesto que, históricamente, el significado de la palabra creación tiene que ver con presupuestos sobre principio y final. Aristotélicos o cristianos, estos presupuestos brotan de una lógica occidental sobre el desarrollo.

De pronto, ahora, en nuestro campo artístico, somos capaces de confrontar crear contra hacer, cuestionando la posición del artista «inspirado», aquel que revela y trae a la luz una experiencia «divina».

Creo que estamos construyendo, jugando y reciclando todo lo que nos atraviesa. La memoria individual y colectiva, las experiencias físicas, psicológicas y sociales –el archivo tanto personal como social, interno y externo al mismo tiempo. ¿Es importante entonces identificar QUIÉN? Yo diría que sí, pero si es para buscar la posibilidad de aproximarse más al trabajo, tejiendo vínculos y redes que seamos capaces de identificar de una manera no unitaria ni aislada. (Robar es necesario, con suerte, siendo por lo menos parcialmente consciente del hecho.)

Por supuesto, las diferentes maneras de trabajar, como la colaboración, hacen esta reflexión aún más evidente. Cuando mucha gente deposita historias y las ideas se mezclan surge una especie de

discurso colectivo, quizá buscando posibilidades alternativas en vez de posiciones individuales/capitalistas bajo la expresión «Solo me importo yo mismo».

SANDRA GÓMEZ

Creamos y hacemos. Una cosa no tiene por qué negar la otra. No creo que la colaboración cuestione la autoría, solo es otra manera de autoría, otra manera de crear y/o hacer, las dos totalmente válidas.

Pienso en el autor de una pieza de arte. Cuando esta me cautiva, quiero saber más de él, conocer cómo llegó a crear tal cosa. Así que en realidad no quiero borrarlo y creo que es posible dejarlo detrás de una cortina transparente, pero no borrarlo. En realidad no sé si necesitemos autores, creo que necesitamos gente creando, el que su nombre esté o no, puede ser irrelevante. También creo que es bueno tener referencias y también es bueno ser la referencia. ¿Por qué no?

Todo el tiempo estamos copiando, robando ideas, palabras, gestos, maneras; la pregunta sería de qué manera lo hacemos. Ahí está la cuestión, en cómo se asimila y se plasma lo «robado».

Aún estoy en el proceso de encontrar un estilo y muchas veces uso la copia a manera de investigación. Así, tal vez encuentre mi particularidad al crear.

REGINA PICKER

Recuerdo una clase con mi maestro de teoría musical, Herbert Lauermann, en la que se hablaba de Cage y la composición. En mi memoria, Lauermann dijo que es casi imposible crear algo nuevo –estamos citando todo el tiempo. Por ende, componer significa darle expresiones conocidas a estructuras desconocidas y viceversa. Mantener esto en mente me da una sensación de libertad. Encontré la misma idea en un taller con Jonathan Burrows, quien abiertamente anunció que está robando ideas de otra gente. La idea de una patente para creaciones, ideas, pensamientos, tal vez tiene interés en un sentido económico, pero cuestiono las limitantes que surgen de ella. También aprecio la idea que aprendí de Keith Henessy, que dice que cuando entras a una habitación, entran contigo todos tus maestros y la gente que te ha influido.

JOÃO BENTO

Crear o hacer, depende de aquello que se esté urdiendo… En nuestra colaboración, por ejemplo, creamos algo y siempre estuvimos en el movimiento de construir cosas juntos. En procesos colaborativos como Interferencias, la idea de autoría se disuelve completamente en el proceso.

Mi trabajo viene de un pasado ligado a las artes visuales. Esto tiene una cierta firma o influencia en las obras que hago. Nunca me relaciono con la idea de robar, no para ser original, sino para de alguna manera ser más real acerca de aquello que quiero trabajar. Funciona como un equilibrio.

MAGDALENA LEITE

Partiendo de que la noción de autor surge a la par del capitalismo, parece importante hoy en día cuestionar esa noción, puesto que sabemos que como individuos creadores somos parte de una tradición en la que el artista está siempre retomando y reciclando obras anteriores. La terminología del arte se ha contaminado de la del mercado, y es así que hablamos de producto artístico, de firma de marca y de propiedad intelectual. En este sentido estoy en contra de la autoría, en contra de la firma, ya que debemos asumir que no existe la generación espontánea, que toda obra tiene sus intertextos, sean conscientes o no, y por eso prefiero nombrarme como hacedora, alguien que abreva de la fuente común a nuestra cultura y recicla y reorganiza materiales. Este es un primer paso político en contra de la sociedad del espectáculo a favor de una manera de ver la producción contemporánea desde el paradigma del individuo que recibe y devuelve, y no el del creador semidios investido de un aura particular e intransferible.

HRAFNHILDUR EINARSDÓTTIR

No es una meta en mi trabajo establecer mi propio estilo; de hecho, casi preferiría evitar que ocurra. De cualquier manera, creo que es difícil desnudarme de quien soy y de la manera en que mis antecedentes me han formado. Esta puede ser la razón por la que a menudo, a través del trabajo de un artista, se puede distinguir una firma.

En colaboración es más difícil distinguir qué es «tuyo» y qué viene de tus colaboradores. Siempre es una sorpresa el momento en el que no se puede distinguir si el trabajo fue generado por mí o por el grupo. En este tipo de situaciones siempre hay una cuestión de autoría. ¿Acaso no estamos constantemente robándonos historias?

NADIA LARTIGUE

YO CREHAGO. No estoy tan interesada en la pregunta de crear/hacer… quizá hago un poco de ambas. Crear no sería posible sin una acción perseverante. En mi caso prefiero lo hecho a mano. La idea de creación está presente en el campo de lo impredecible. Creo que no es necesario que la autoría esté presente en el trabajo mismo, pero me gusta tener un panorama del trabajo del que he sido parte. Asumir cierta responsabilidad es una construcción de identidad. Me permite notar las formas en las que me construyo a mí misma, y eventualmente la posibilidad de romper las construcciones identitarias… o no. De hecho, ese es el lugar en el que podría decir que estoy: en el «… o no».

MARTA SPONZILLI

Me he enfrentado a la cuestión de la autoría –«¡Esto es mío!»– mayormente cuando he estado involucrada en procesos colaborativos. La colaboración es un acuerdo que puede cuestionar la autoría. Idealmente, en la colaboración, todos los participantes están dispuestos a dejar de lado su firma personal mientras constantemente cambian y redefinen relaciones de poder, en nombre de la pieza/trabajo. Esto es en pequeña escala.

Probablemente, al público o al mercado del arte les encanta tener un autor. Lo necesitan. Para empujarlo, o destruirlo…

En el momento en el que un artista roba de alguien más, lo robado pasa por su interpretación. ¿Esto es robar?

Puesto que estoy hecha de mis experiencias personales e historia, quizá estoy constantemente robando aquello que he asimilado. Lo que he visto y experimentado es parte de la construcción de mi sueño, ambición y alimenta mi imaginación.

ESTHEL VOGRIG

No veo ninguna diferencia clara entre crear y hacer. Crear significa «traer (algo) a la existencia»,* del inglés medieval «producir algo de la nada» o «uso de un ser divino o sobrenatural».* La raíz latina *creat* significa producido. Quizá la palabra creación ha sido absorbida por la actual cultura capitalista que parece haber unido producir con productividad. No estoy muy segura…

Es obvio que nadie puede generar nada de la nada, que solo podemos «hacer» en el sentido de «formar algo a través de juntar partes o combinar sustancias; construir»,* pero eso no significa que en la forma en la que ponemos esas cosas juntas no «traemos algo nuevo a la existencia», incluso si solo es en la forma de poner esas cosas juntas. Entonces en la manera de hacer a veces también creas, especialmente si eres creativo.

Si creatividad significa «el uso de la imaginación o ideas originales, especialmente en la producción de trabajo artístico», dejemos de lado la palabra «original» y quedémonos con «imaginación». Si imaginación significa ver algo que aún no existe en una realidad personal-subjetiva (y me gustan las cosas que aún no existen para mí), entonces todos somos autores creativos todo el tiempo. Y puesto que no hay propiedad, no puede tampoco haber robo, solo reconocimiento.

* *Oxford Dictionary*

CRISTIANE OLIVEIRA

Bueno, me acuerdo de una performance que hice.

La obra de mi «autoría», *Espacio para bailar*, funcionó de la siguiente manera: llego a un espacio público con una maleta en la que hay 8 vestidos y una lista de 88 canciones. Comienzo a bailar con un vestido blanco de *ballerina*. Luego invito a los espectadores a escoger un vestido y una canción para mí, propiciando un contexto desde el cual improviso una danza. Los espectadores observan desde cualquier ángulo que deseen.

Como intérprete-hacedora presento una experiencia. Algunos bailan conmigo y algunos bailan solos. Entonces, me pregunto: ¿Quién es el autor? ¿Es una colaboración? ¿Estoy robando? Exteriorizo mi deseo y el público me da una misión que cumplir.

Me gusta pensar que soy una «propositora de posibilidades» y los términos «mi idea» o «sus ideas» no existen. En cambio, prefiero el término «ideas» sin pronombres posesivos. Trabajar juntos para crear algo. Crear es hacer algo, pero en lo que respecta a las ideas, no hay dueños.

Como intérprete-hacedora no estoy sola. Hay «funciones» para distribuir el trabajo. Quién toma esas decisiones y cómo son tomadas hace la diferencia en un proceso colaborativo.

ANA TRINCÃO

La autoría puede ser percibida como una palabra en la que subyace el poder; esto, si la contextualizamos en la sociedad capitalizada en la que hoy vivimos. El autor, aquel con la autoridad, posee el valor de las cosas. Entonces, ¿qué constituye este poder de generar valor?, ¿la institución patrocinadora?, ¿el teatro que recibe el trabajo?, ¿los colaboradores?, ¿participantes?, ¿consultores?, ¿ayudantes?, ¿amigos? Me gustaría entender la autoría como un término que aterriza al arte. Me gustaría conocer a la(s) persona(s) que tuvieron la necesidad de engancharse en un proceso creativo. Aprecio el hecho de que hay un «alguien» detrás del «autor», alguien que decidió manifestarse a través de la comunicación artística.

CAROLINA GUERRA

¿Quién?

No creo en un estilo para mi trabajo. No me interesa tener un sello, una forma de hacer que se repita y que la gente pueda decir: esto es de Carolina Guerra. Me interesa todo lo contrario. Hacer cosas que no se correspondan unas con otras, lograr que no me importe la coherencia con lo que hice antes. No tengo firma, no me interesa que me reconozcan en mi trabajo. Por lo general no me interesa quién hizo qué, sino lo que dice la obra que veo o leo. No creo en robar, creo en tomar y transformar. Tomando a Jorge Drexler y transformando su letra digo: nada se crea, todo se transforma.

PIERRE-YVES DIACON

Hay autoría en cuanto algo es imaginado, elaborado, confeccionado o hecho, pero su naturaleza, aplicación y entendimiento varían muchísimo de un conjunto de circunstancias a otro.

A veces, reconocer el rol de alguien dentro de un proceso de trabajo y creación es simplemente un problema de buena voluntad y honestidad. Otras veces, la situación es tan compleja que la noción de autor no es aplicable, y no es suficiente el uso de otras nomenclaturas y categorías para dar a cada quien una mención justa por su contribución. Parte de la dificultad tiene que ver con que la idea de autoría pertenece también a una peculiar visión cultural del mundo o de nuestro lugar individual en él. Pero la autoría no es un concepto cerrado: es posible variar el orden de prioridad en los valores que lo conforman.

De cualquier manera, el debate no es simplemente filosófico o semántico; también es jurídico, económico y político, puesto que la imagen pública, el dinero y los derechos están involucrados en el caso. Terrenos como la ley, los negocios, el *marketing* y la carrera personal están relacionados con la autoría, sobre todo a nivel de propiedad intelectual y comercial. Igualmente, las posiciones de poder ocurridas dentro de un grupo con relación al estatus autoral, vinculan el acto de hacer con una problemática de la jerarquía. Una problemática global con implicaciones y dependencias que van más allá del trabajo hecho. Aquí se mantiene una pregunta fundamental: ¿Es posible poseer una idea o un proceso creativo? Si tú eres el principal actor de esta, quien la reveló o tuvo la visión sobre ella, ¿te reservas prerrogativas como por ejemplo, poder de decisión o derechos?

No soy capaz de contestar esta pregunta. Lo que puedo decir es que en cuanto hay más gente directamente involucrada, en cuanto reconocemos que las ideas frecuentemente viajan a través de varias mentes y manos antes de tomar forma, en cuanto consideramos otras maneras de relacionarnos con la propiedad como en proyectos *open-source*, la autoría se centra menos en poseer una idea y una obra, y más en dar a cada quien el reconocimiento que merece por el trabajo hecho.

La palabra «autoría» se traduce al francés *paternité* (paternidad), que metafóricamente implica una relación de paternidad entre el autor y su creación, lo que conlleva la noción de propiedad intelectual.

De cualquier manera, también podemos proponer que la palabra «autoría» incluye, de hecho, la forma global en la que se forma una idea/elaboración, y no solo su afiliación con el (los) autor(es), que es (son) apenas una parte del todo. En esta segunda y más amplia acepción, la noción es más genérica y flexible que la noción de autor. La autoría entonces, no necesariamente establece una correspondencia entre una obra y una persona/grupo/entidad, sino que detalla el esquema completo de hebras que combinan las diferentes fuentes y contribuciones. En algunos casos, la

autoría aplica para autores claros; en otros, necesitamos renombrar los roles y responsabilidades, junto con las nociones de propiedad y paternidad.

Diferenciemos también al autor (noción general) y al Autor (mito y figura asociada con la idea del autor). El Autor es una herencia de la Historia, una imagen del artista/escritor/científico visto como Genio y Creador. Pero la noción de autor no necesariamente asume tal carga iconográfica y de personificación. Puede ser un poco más humilde: artistas, escritores, científicos o cualquier otro no crean de la nada, sino dentro de un todo. Hablando desde la semántica, términos como «creación» y «autor», que cargan nociones de absoluto, deberían ser relativizados para ajustarse a la realidad del nivel humano. Si acordamos rehabilitar el significado de tales términos en la medida de nuestros actos y de la interdependencia común, no es necesario excluirlos completamente de nuestro vocabulario.

De cualquier forma, también es posible poner más énfasis en el dentro de todo y decir que tenemos más intermediarios o médiums (por lo que pasa a través de nosotros), que arquitectos y hacedores. Aquí aparece el delicado tema del libre albedrío y todo el rango de posturas filosóficas que podemos considerar alrededor. Esta es, sin embargo, una especie de pregunta retórica: incluso si hipotéticamente removemos por completo nuestro libre albedrío de la operación de hacer, la cuestión de autoría se mantiene. No para determinar «Quién» ha hecho algo, sino «Cómo» este algo ha surgido.

La misma pregunta del principio se convierte en algo impersonal: la sintaxis es distinta, pero igual estamos hablando de la manera de formación y producción de algo que pasa a través de nosotros y adquiere valores en el mundo humano.

Cuando la palabra autor no es aplicada a personas, simplemente significa «aquello que fue la primera causa de algo». Esta es la más básica y útil definición a partir de la cual podemos reconstruir cualquier idea de autor y autoría. Si por autor nos referimos a los factores primarios de una transición o transformación, estos pueden ser cualquier cosa, desde una persona hasta un conjunto de elementos. Nos corresponde a nosotros considerar la variedad de factores que conducen a la formación de algo (objeto, técnica, concepto…), incluyendo roles humanos e individuales, y sus respectivas consecuencias e implicaciones.

BENJAMIN KAMINO

Un hombre sueco me contó una gran anécdota que creo relevante. Con Wikipedia se inicia la era en la que una enciclopedia puede ser cambiada y revisada por sus lectores. Antes tenías una enciclopedia que comprabas del vendedor de puerta en puerta a un precio demasiado alto; si tenías una pregunta la consultabas y eso era todo. Al saber que tienes la posibilidad de cambiar

la información cuando consultas Wikipedia, adoptas una perspectiva sobre la flexibilidad del conocimiento. Con esta muerte del absolutismo, anunciada por la muerte del autor, para mí es inconcebible decir «yo hice esto» cuando claramente puedo ver que todos estamos construyendo (autorizando) el conocimiento juntos.

HELENA STENKVIST

Me gusta eliminar la noción de creatividad tanto como sea posible. En cambio, creo marcos en los que se pueden tomar decisiones con relación a cómo el significado corresponde a una idea. Al trabajar con la historia, trabajo directamente con la autoría y la influencia personal. Creo que es importante examinar estas influencias abierta y directamente. Mostrar que eres consciente, y al mismo tiempo crear un suelo común con tu público. Sin duda, mucha gente en el público de una función de danza tiene conocimiento de la historia de la danza. Espero establecer un sello a través de una manera de trabajar, más que a través de una estética reconocible.

JUAN FRANCISCO MALDONADO

I' M NOT GONNA TEACH HIM HOW TO DANCE WITH YOU / No le voy a enseñar cómo bailar contigo

Más que reconocer cómo es que mis antecedentes me han moldeado, me gustaría meramente identificar ese moldeado, y las posibilidades para que ocurriera –algo sobre lo que tengo una idea bastante nublada.

Aunque nuestros antecedentes tienen una importancia evidente en nuestro desarrollo, es prácticamente escatológico pensarlos como determinantes –como aquello que te moldea. Yo no creo (de creer), y por ende, el destino me parece un poco asqueroso. La autoría es creer en Yo, en moldear y, de alguna forma, en el Destino. Es creer en un sujeto historizable –unívoco–, construido y llevado a través del tiempo. Mejor pensar una entidad que no es inherentemente un sujeto, sino que constantemente cambia de un proceso de subjetivación a otro a través del tiempo y el espacio; a través de los contextos. Si este fuera el caso, por medio de esta oscilación, esa entidad nunca sería una presa en la tierra cuadrada de la identidad lineal. No habría lugar para el autor, sino para un hacedor parcial, oscilatorio que solo existe (y por ende, solo puede producir) con relación a las condiciones en las que es/está. Si este fuera el caso, tampoco se podría hablar de robar (aunque me encanta la palabra) la idea de otro autor.

CRISTINA GÓMEZ

En general, hago lo que creo y creo en lo que hago. Me importa poco quién es el autor de un trabajo, lo que me importa es el trabajo en sí, proceso y resultado. Una mierda es una mierda, pero

si la firma alguien reconocido, probablemente dejará de ser una mierda y será una obra de arte. No sé si es necesario que haya autores, pero sí es necesario que haya menos hipocresía. Por otro lado, los trabajos que uno crea suelen tener una huella personal, una especie de etiqueta que identifica el trabajo y lo asocia a ti, a tu manera de crear y pensar. Respecto a cómo me relaciono con la apropiación de ideas, sigo un consejo muy bueno de la coreógrafa francesa Mathilde Monnier «Copy, copy like crazy» («Copia, copia como loca»). Su planteamiento es que nunca se puede hacer algo igual que alguien más y al intentarlo, uno encuentra su propia manera de hacer las cosas.

VERA GARAT

Muchas veces me veo trabajando sobre preguntas o cuestionamientos que ya se han disparado en momentos de ruptura en la historia de la danza contemporánea como fueron las décadas de los sesenta y setenta. De hecho, algunas de estas preguntas y corrientes de trabajo son las que me motivan e impulsan a la creación en este momento. Es así que noto que la autoría deja de ser propia cuando uno comparte el trabajo con cualquier tipo de receptor: es el espectador el que está creando su visión.

Queda abierta a la interpretación del que lo recibe para re-significarlo, transformarlo consciente o inconscientemente. Muchos de los trabajos de la escena contemporánea son revaloraciones de cuestionamientos ya hechos anteriormente. Lo que diferenciará una creación de otra será la selección personal del material por mostrar y ahí entra en juego la subjetividad.

Re construyendo

el trabajo de «Chinita»

Magdalena Leite

Anabella Pareja me convocó en el mes de junio de 2011 para formar parte de un proyecto en el que nos invitaba a reflexionar sobre nuestras maneras de trabajar. Me puse a pensar y me di cuenta de que en general nunca trabajo a partir de historias y casi nunca uso objetos. Me empecé a cuestionar por qué y decidí jugar con estos elementos usándolos para retrabajar la pieza que había hecho para la presentación final de Interferencias. Ahí presenté la reconstrucción de la única obra que no había visto, *Possesion*, de la artista coreana Jihyun Youn, «Chinita». Para esto, le pedí a las personas que la habían visto, que me dijeran una palabra que les viniera a la mente al recordar la pieza, y a partir de esas palabras la reconstruí.

Las palabras fueron:
tranquilidad
conmovedor
objetos
casa
muerto
enveloppes vides (sobres vacíos)
cuerpo muerto
muerte
frame (marco)
cadáver
small talk (charla informal)



Sobre *small talk*

De qué hablar: «Uno de los momentos menos elegantes o torpes es cuando usted está esperando que una reunión comience o está esperando que alguien aparezca, especialmente cuando no conoce realmente a la gente que está con usted. Ese silencio en la habitación, tímidas sonrisas que se dibujan… Es difícil encontrar algo de qué hablar».

El arte del *small talk* definitivamente hace que tomemos control de ese tiempo. Hablar de deportes, ropa, lo último en tecnología, nos acerca o aleja. Con la *small talk* podemos tanto cerrar como romper un trato. ¿Alguno ha intentado tener una *small talk* con la recepcionista en una entrevista de trabajo? Yo estoy seguro de que fue de esta forma que conseguí mis últimos dos trabajos. Si la recepcionista lo ama, usted está adentro.

Aquí les compartiré los que considero los mejores y peores temas para una *small talk*:

Los mejores

—Las vacaciones: los planes para el verano son un tema excelente para una *small talk*. Siempre está bien ver cuán celoso se pone el otro al saber que usted irá a Puerto Vallarta mientras él va a Siracusa. Es una manera de conocer el carácter del otro.

Comerciales de TV: Casi todo el mundo mira la tele y hay muchos chances de que el otro haya visto el mismo comercial que usted vio. La gente ama hablar de buenas publicidades. Y, si lo piensa, cuando el comercial aparezca en TV él se va a acordar de usted.

Comida y restaurantes: Todo el mundo come. ¿Por qué no ofrecer un tip a uno de sus interlocutores como un secreto a guardar? Esté siempre preparado.

Los peores

—Salud: ¿Cómo se siente? Bien, bien. Fin de la conversación. Y si hubiera algo interesante de qué hablar, genera mucha confianza y no es apropiado.

Hijos: No solo hace que la gente joven se sienta incómoda, sino que también molestaremos a los que estén en edad de tener hijos y no los tengan.

Política, petróleo, Al Gore o Tiger Woods.

Básicamente nada de lo que se le pregunta a Miss America.

¿Cómo esquivar, eludir, un tema incómodo?

Para nuestra suerte, nuestros teléfonos celulares siempre están en modo vibrador, así que levante su dedo y diga: «Un segundo, mi teléfono está vibrando», sáquelo de su bolsillo y apriete uno de los botones. Luego de esta operación proceda a iniciar otra conversación con uno de los tópicos recomendados en nuestra lista».

Con toda esta información doy paso a la reconstrucción del trabajo de «Chinita».

Hit list de citas

Terrorismo poético BAILAR RARO TODA LA NOCHE *lobbies* de bancos computarizados. Juegos pirotécnicos no autorizados. *Land–art*, piezas terrestres como bizarros artefactos extraterrestres sembrados en Parques Estatales. Allanamiento de morada, pero en vez de robar, deja objetos poético-terroristas. Secuestra a alguien y hazlo feliz. Escoge a alguien al azar y convéncela de que es la heredera de una enorme, inútil y asombrosa fortuna –digamos, 5 000 millas cuadradas en la antártica, o un elefante de circo anciano, o un orfanato en Bombay…

Hakim Bey, TAZ: *The Temporary Autonomous Zone*

Considera que el arte activista no es solo un activismo político, sino un esfuerzo de redirigir el compromiso hacia las fuerzas de producción no mediadas por ningún mecanismo oficial de representación. Esta no mediación también involucra la construcción de circuitos de intercambio colectivo abiertos a lo social y que inevitablemente entran en conflicto con los diferentes vectores de las fuerzas represivas del capital global y sus sistemas de relaciones entre gobiernos y corporaciones, la reorganización del espacio en grandes ciudades, el monopolio de los medios y del entretenimiento por parte de grupos de poder, redes de influencia, complejos de industria militar, órdenes religiosas, instituciones culturales y educativas, etc. El arte colectivo se enfoca en procesos de trabajo y en campos multidisciplinarios o teóricos, mucho más que en la producción de un objeto de arte tradicional. El arrojo de sus acciones viene de un vocabulario del activismo «guerra-ciencia», con dos conceptos importantes: Táctica y Estrategia.

En la terminología de la guerrilla (guerra), el Che Guevara escribió, en su manual de 1961: la estrategia es «el análisis de objetivos a alcanzar», mientras que las tácticas son «los métodos prácticos de llevar a cabo metas estratégicas independientes» (1998:14 y 18).

Las prácticas que dependen de objetivos, motivaciones, conceptos, perspectivas, contextos y procesos de trabajo, pueden ser consideradas estratégicas. Los artistas-activistas, prefieren las tácticas a las estrategias. [. . .] Retar las nociones de originalidad y autoría en una obra de arte, explorar una variedad de lecturas, una posible configuración de eventos y de situaciones abiertas [. . .] son tácticas. El aura no está ya en la forma, sino en la colectividad que la produce. ¿Cómo es que las «maneras de hacer» de artistas-activistas pueden potencialmente intervenir los órdenes sociales, el poder y el montaje económico y político?

André Mesquita, *Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiv*

«Todo aquel que rete a la autoridad y luche contra ella es un anarquista» dijo Sebastián Faure.

…Anarchos, la palabra griega original, solo significa sin gobierno, y por ende, la palabra anarquía puede ser usada para designar una condición negativa del gobierno y una condición positiva de una disposición en la que no hay gobierno, porque no es necesario para la preservación del orden.

George Woodcock, *História das idéias e movimentos anarquistas,* vol. 1 A, idéia

Hay que hacer gustar a los seres humanos la experiencia de que es interesante brindarse entero, con todos los defectos que uno tenga.

Yo solo quiero incitar a los hombres a que no esperen un estado ideal de conciencia. Tienen que empezar con los medios de que dispongan ahora, con todos sus fallos.

Joseph Beuys, del libro *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista,* de Clara Bodenmann-Ritter

El arte puede transmitir el placer del nombre colectivo, de forma que se convierta en un modelo, en una posibilidad para otros. Te puede enseñar a usar la máscara del poder y a aparecer en circuitos constituidos, pero hablando una lengua distinta, torciendo el lenguaje funcional o capitalismo entramado hacia significados diferentes, sátiras, denuncias, articulando llamados a la acción: desde cambios de política y sabotajes hasta éxodos.

Brian Holmes, *Escape the Overcode*

Todo depende de cómo entiendas la palabra imposibilidad. No solo se trataba de notar algo absolutamente imposible; era ver las situaciones como distribución de posiciones. Es decir, lo que puede ser visto, lo que puede ser dicho y lo que puede ser pensado como posible. Una situación determina un conjunto de posibilidades, y lo imposible es el límite. Yo estaba observando la idea del trabajador emancipado, en la que la cuestión es, siempre, cruzar las fronteras de lo imposible.

Rancière, Jacques and Lawrence Liang, «Interview with Jacques Rancière», en *Lodi Gardens*





Acerca de la colaboración

Cristiane Oliveira

¿Qué es exactamente el trabajo colaborativo? Una colaboración no siempre requiere de una estructura política horizontal. A menudo se cree que colaborar implica un trabajo equitativo por parte de todos, pero esto no necesariamente es cierto. Es posible que en algunos ejercicios colaborativos se tome la decisión de nombrar un coordinador. En este caso, lo que caracteriza este tipo de trabajo son los métodos utilizados para establecer relaciones o modelos operativos dentro del grupo. Hacer una repartición de funciones puede ser importante para un proceso si se quiere lograr un desarrollo fluido, claridad en las intenciones y las propuestas, así como flexibilidad de cada participante. Los problemas no surgen con el desacuerdo, sino cuando somos incapaces de desarrollar un diálogo a partir de ese desacuerdo, cuando no logramos profundizar en él. El acuerdo no necesariamente implica estar unidos. Un elemento común en los procesos de colaboración es que nacen de un deseo anárquico por la autonomía, entremezclado con una necesidad de pertenencia. Cuando un individuo encuentra un igual, entonces se puede desarrollar el proceso.

Quiero plantear aquí tres experiencias colaborativas distintas: *A*, *B* y *C*. Estos tres grupos/situaciones tuvieron una finalidad común: el desarrollo de un trabajo artístico en colaboración. Las diferencias fueron los métodos implementados, la presencia (o no) de un coordinador externo, la duración del proceso y las distintas necesidades e intenciones con relación a la idea de autogestión.

El grupo *A* era un grupo grande (más de 20 personas), estable, con leyes y reglas, una familiaridad entre los participantes (entre 3 y 20 años de trabajar juntos) y finalmente, un largo periodo para desarrollar los trabajos (en promedio 1 o 2 años).

El grupo *B* era un grupo mediano (12 personas), inestable, con una heterogénea experiencia artística, con menor familiaridad, y un periodo medianamente largo para desarrollar el trabajo (8 meses).

El grupo *C* era un grupo grande (26 personas), bastante estable, de varias nacionalidades, con una interacción previa casi nula y un periodo corto para desarrollar el trabajo (3 semanas).

Comenzaré con el grupo *A*. En este grupo quisiera resaltar la experiencia de dos procesos diferentes. Había un claro entusiasmo en la mayoría de los participantes. Aceptaron la propuesta creativa, la cual rompió con un paradigma con relación a la estructura organizativa formal del grupo. Había una estructura jerárquica, los roles estaban claros y fueron establecidos desde un comienzo, sin embargo muchas decisiones se tomaron de manera participativa. Todos nos sumergimos en profundidad en los temas, a la par que tuvimos como guía una metodología particular.

En este proceso nos íbamos turnando para tomar decisiones con relación a la dirección por seguir para el proceso artístico. La responsabilidad y coordinación del proceso fue pasando de una persona a otra durante las distintas etapas. Algunas veces esto sucedió de un modo deliberado. Otras, adherirse a los acuerdos tácitos se ubicó profundamente en el curso de los acontecimientos. A falta de una palabra mejor, esta forma de organización podría ser definida como un «consejo».

La transparencia entre los coordinadores fue esencial, un puente en la comunicación dentro del grupo. Distintas opiniones fueron escuchadas y respetadas, y las diferencias fueron un factor artístico poderoso para el resultado. A la vez, en el grupo había una excesiva centralización del poder en las manos de una sola persona, que determinó una empatía muy limitada y poco fluida. Hubo una actitud muy crítica que eventualmente frenó cualquier propuesta de manera prematura. Las personas se sintieron amenazadas y vulnerables. Muchos desistieron de entablar una reflexión sobre sus roles y sus derechos en el proceso. Las críticas se volvieron confusas y lo que se estableció fue un sentimiento general de inseguridad, duda, desconfianza y frustración.

El resultado del proceso fue amargo, lleno de insatisfacción. Muchos se sintieron abrumados, desmotivados, no respetados; estaban enfermos, lastimados, deprimidos y muy estresados. El trabajo se convirtió en un calvario y nadie pudo pronunciar con exactitud el origen del problema.

El trabajo con el grupo/situación *B* se dividió en dos etapas: una primera etapa de inmersión, donde todos los participantes se encontraron, y las necesidades de hospedaje y comida estaban resueltas. Descubrirse mutuamente y descubrir las afinidades estéticas de cada quien dio origen a varios subgrupos. Durante este periodo presentamos discusiones, experiencias y propuestas de composición. Todos teníamos dudas, pero buscábamos en la diferencia maneras de dialogar, ejercitar la otredad y la tolerancia.

En la segunda etapa, el grupo fue dividido en dos partes que se fueron movilizando por distintos lugares del país. La idea era hacer circular a los participantes por distintas regiones, pero cada nuevo *round* era como un nuevo comienzo, completamente desconectado del anterior. Lo que fue tan especial al comienzo del proceso se convirtió en una resistencia a raíz de esta inmediata especialización y formación de subgrupos. Esa segunda fase careció de cualquier continuidad, el trabajo se fue estratificando según los intereses de cada quien. Sumado a eso, algunos se autonombraron líderes y fueron estableciendo ciertos conceptos a priori. Esas personas liderando los subgrupos comenzaron a determinar lo que era aceptado y lo que no en la experiencia creativa para elaborar el performance. Con cada nuevo encuentro, el desacuerdo fue aumentando hasta causar indiferencia y desconexión. Dado que no había un entendimiento entre las personas, apareció cierta ansiedad que dio lugar a propuestas individuales. Por otra parte, hubo otro factor causante de la ruptura del proceso de colaboración: la vulnerabilidad de los participantes con relación al hospedaje y la comida, dado que estas necesidades no se cumplieron de manera adecuada. Todos estaban recibiendo un sueldo, pero este no era suficiente para cubrir los gastos, así que el obstáculo mayor fue el más sencillo: el sustento. Algunos decidieron participar en el proyecto conscientes de esa situación, pero creían que insistir en buscar soluciones no iba a ser un problema relacionado con su productividad. Sin embargo no fue así: hubo pocas colaboraciones

en duetos y algunos solos, muchos se fueron a otras regiones del país donde los precios eran más favorables, y otros más no pudieron participar hasta el final.

Ambos casos, el *A* y el *B*, partieron de un falso predicado: no había necesidad de producir un resultado artístico, cuando en realidad esa responsabilidad estaba presente. En el caso/situación *C*, la necesidad de presentar una propuesta artística como resultado fue el enfoque principal de la experiencia, y las estrategias de acción estuvieron determinadas de acuerdo a esa prerrogativa.

El grupo/situación *C* tuvo la tarea de impartir talleres abiertos al público, presentar obras unipersonales de su repertorio, desarrollar un proceso de colaboración, llevar a cabo discusiones y charlas, y propiciar las bases para la producción de un libro sobre procesos de colaboración, metodologías, investigación y procesos creativos en el campo de las artes escénicas. Todas esas tareas se cumplieron en su totalidad. A pesar de la intensa experiencia de vivir juntos 24 horas al día durante tres semanas, estábamos completamente sumergidos buscando desarrollar acciones que pudieran activar la sed de conocimiento todos los días.

Aún después de ocho meses y de una distancia física de hasta 11 000 km, las acciones colaborativas han persistido. ¿Cómo es posible? Esta comunidad nómada y efímera posee una «efimeridad» especial –una que no es fugaz, sino siempre cambiante. Posee un poder mágico de armonía de ideas que se interfieren constantemente, motivando una acción e interés equitativo, así como el desinterés y la antiacción. Estamos escribiendo este libro a distancia, desarrollando proyectos curatoriales y de residencia alrededor del mundo. Creamos videos y usamos plataformas en red (Freecamp, Titanpad, Dropbox, Booki.cc, Googlegroups) como estrategias para comunicarnos. Nos reunimos en Skype alineando zonas horarias distintas. Hablamos idiomas que no son los nuestros en un intento de descubrir ¿por qué queremos hacer todo esto?

Este grupo/situación va más allá de la tarea de desarrollar un producto artístico. Si bien esto sigue siendo el motor principal, usamos esta meta como una manera de repensar conceptos y valores intrínsecos a la idea de comunidad, especialmente reconociendo nuestros contextos capitalistas y contemporáneos. Desde esa serie de acciones, estamos consolidando una plataforma para la cooperación internacional en la difusión de información –un intenso proceso de intercambio cultural y humano.

A partir de todas las experiencias mencionadas anteriormente, me gustaría presentar algunos puntos que considero importante observar y tomar en cuenta en los procesos de colaboración:

- El compromiso y la participación de los individuos en la propuesta
- La flexibilidad y disposición a negociar entre los individuos

• La capacidad de manejar la expectativa y ansiedad personal

• Tener respeto por las diferencias y los intereses como un factor enriquecedor en el nivel personal y en el cultural

• Ejercitar la tolerancia y la otredad

• Tener una buena cama para dormir y comida para comer, porque son factores que afectan la productividad de los individuos

• No confundir desacuerdo artístico con discrepancia personal

• El sutil equilibrio entre «hablar» y «hacer»

• Estar siempre listo a tomar decisiones y al mismo tiempo mantener una actitud de *laisser-faire*

• Estar dispuesto y atento a discutir problemas e idear estrategias para la acción

• Otro sutil equilibrio entre la autonomía y el alma de la comunidad

Es importante hacer notar que la decisión personal de tomar responsabilidad y construir algo junto con un grupo está originada en el compartir una ideología. Desde el momento en que este paradigma es presentado y compartido con el deseo del otro, sea una persona o una institución, este hecho se reconfigura como una colaboración y se impone como una ley o regla. Está claro que sigue siendo posible que una propuesta surja de una sola persona o institución. Sin embargo, es crucial que todos los participantes compartan el peso de responder a las preguntas que surgen en el trabajo. Claramente es muy complicado coordinar un proyecto colectivo donde están involucradas muchas personas que son responsables de varias acciones, a veces distribuidas en distintos lugares, lo que implica que operan en distintos contextos y además llegan con informaciones completamente distintas… Así que, ¿por cuánto tiempo resistirá este movimiento? Si comparamos la colaboración con el amor, «esta tendrá que ser eterna mientras dure».



Una revisión sobre la primera edición de *Interferencias*

Pierre-Yves Diacon

1 a) Condiciones para que algo suceda

Interferencias fue un evento polifacético. Podemos definirlo y revisarlo desde varios puntos de vista, dependiendo de lo que queramos enfocar. Elegí primero verlo como potencial, como un espacio abierto que reunía las condiciones para que algo sucediera.

Interferencias apuntaba a temas como colaboración, proceso empírico y maneras alternativas de hacer arte. Sin embargo, el proyecto no buscaba fijar a priori su forma, norma y resultados. No buscaba predefinir lo que los participantes harían de él. Era una apuesta en emergencia y un intento de aceptar las premisas del experimento en sí.

Desde el principio, los artistas que formaron parte de Interferencias fueron invitados a apropiarse colectiva e individualmente de las circunstancias y del espacio ofrecido. Era su responsabilidad crear dentro de este espacio sus propios medios, caminos y soluciones. De alguna manera, el proyecto mismo buscaba ser sorprendido por aquello que podría ocurrir a partir de las circunstancias que había reunido.

Desde mi perspectiva, el objetivo principal de Interferencias era permitir un esperimento que persiguiera, observara y alimentara in vivo una autoorganización. Como consecuencia, el principal intento artístico no se ubicaba en los medios artísticos mismos, sino en usarlos para canalizar, generar y permitir una experiencia humana y social importante. Los participantes, de hecho, vivieron un proceso de microsociedad, lidiando con su propio proceso de constitución, adaptación y versatilidad para poder continuar.

1 b) Reexplorar la colaboración

En *Interferencias* fuimos, de hecho, una comunidad en construcción en cuanto nos reunimos. El reto era permitirnos, como pequeña sociedad temporal, revisar parcialmente esquemas y patrones de organización, y considerar este intento como una propuesta artística en sí misma. Gradualmente lo entendimos y valoramos. El hecho de que un grupo se tenga que autoorganizar puede ser visto en primera instancia como una precondición aburrida, pero necesaria, para hacer lo que hay que hacer. Sin embargo, nuestra atención estaba precisamente en distinguir qué medios específicos de concordancia y organización nos llevan a comportamientos particulares, ya sea en lo social, lo político o lo artístico.

La colaboración fue efectivamente el tema central de nuestro encuentro y como consecuencia, tuvo que ligar íntimamente el campo de investigación con el proceso colectivo. La forma y el contenido se fusionaron. Nos adentramos en ambos: la reflexión artística y el proceso colectivo a través de (re)explorar en nosotros mismos lo que la colaboración es o puede ser. Logramos domesticar desde la nada, sin ninguna guía predeterminada, maneras

para ponernos de acuerdo y funcionar juntos para ser capaces de actuar colectivamente. La colaboración se investigaba y probaba a sí misma como un proceso vivo. Por supuesto que solo exploramos una parte de ella, pero el fin no era ser exhaustivos o sistemáticos en nuestra investigación: el punto crucial era acoplarse a un círculo virtuoso donde los medios y los sujetos se incidieran mutuamente.

La colaboración se autoinvestigaba dentro de su propia búsqueda de procedimientos colaborativos. Este fue el punto de inicio propuesto por Alma y Esthel: una manera de hacer que la experiencia fuera el propio tema por investigar. Este era el programa mínimo con el que empezó el encuentro. El resto dependía de nosotros, incluso la posibilidad de sustituir este principio por otro.

1c) Más allá del versus / Polifonía

—Frecuentemente oponemos a los individuos versus los grupos, a las libertades personales versus los deberes colectivos, a las iniciativas singulares versus las metas comunes. Siempre se mantendrán las tensiones entre estos elementos, pero es posible verlos más como una problemática global que como dualidades bipolares.

Durante Interferencias, como en cualquier otra circunstancia, una mezcla de personalidades hizo aparecer líderes, seguidores y opositores. Sin embargo, todos en el grupo estábamos conscientes de lo engañoso que puede ser el comportamiento colectivo. Como consecuencia, esta usual situación de líder/seguidor/opositor fue moderada de alguna manera. Cada uno de nosotros estaba jalando su propio hilo, con ritmos y razones diferentes, mientras trataba de ser sensible a la multiplicidad que constituía al grupo. Ocurrían encuentros temporales y cambiantes entre los puntos de vista, intereses, afinidades y propuestas; aunque ninguna dinámica global podía realmente constituirlos a todos y el grupo se mantenía modulándose entre una búsqueda de cohesión y una especie de utopía de caos autorregulado. De hecho, seguimos buscando nuestro camino como un experimento continuo, hasta el final del encuentro. En este sentido, me gusta decir que nos tomamos nuestro tiempo para nacer.

Un observador exterior podría decir que nos las arreglamos para comprometernos con las circunstancias, que nuestra habilidad para converger en una acción común continuó mejorando a lo largo del encuentro, pero que no superamos del todo nuestro sueño de unión. Esto solo sería cierto si nuestra unión estuviera subordinada al valor de la eficiencia, estabilidad u objetividad. En algún punto, la productividad y las reglas establecidas se volvieron menos importantes que permitir al grupo seguir experimentando consigo mismo. Finalmente, no perseguimos institucionalizarnos, sino alimentar un equilibrio dinámico y cambiante dentro de un cruce de convergencias y divergencias. Ahí superamos algo muy importante: incluso de manera torpe y frágil,

logramos crear por esta vez un espacio en el que la individualidad y el grupo no estuvieran necesariamente en directa oposición. Definitivamente tuvimos que mantenernos negociando nuestro espacio personal dentro del movimiento colectivo y hacia objetivos comunes, pero durante un tiempo y en nuestras circunstancias, la POLIFONÍA fue posible sin estar asociada al desorden o a la incapacidad de funcionar juntos. Esta fue nuestra solución: un espacio para intentar acciones comunes sin la necesidad de hablar desde una voz común. Implícitamente dejamos que nuestro sueño de estar juntos, de los primeros días, se transformara en otro menos obvio pero más acertado, que se volvió realmente visible una vez que el encuentro hubo terminado.

Nos negamos a uniformarnos para poder tener un suelo más sólido bajo nuestros pies. También renunciamos a la agotadora búsqueda del consenso absoluto, que intentaba sistemáticamente circunscribir todas las partes a una sola entidad. En cambio, entramos en la continua búsqueda de un consenso que no sobrepasara el límite en el que la multiplicidad y la polifonía se sacrificaran por una voz promedio.

1d) Nuestro criticismo combinado

—Tengo que dirigir la siguiente crítica a ciertos efectos de nuestro criticismo combinado, que en algunos momentos se convirtió en una contrasinergia. Fue, sin embargo, un camino de aprendizaje que finalmente nos trajo nuevas posibilidades de actuar y reflexionar juntos. Cada uno de nosotros era tan capaz de anticipar puntos débiles dentro de una propuesta, y de concebir posibilidades opuestas, que en muchas situaciones las ideas eran desechadas justo después de haber sido enunciadas, simplemente por alguna anotación o comentario consiguiente. A veces, por reaccionar a la «categorización de los contenidos», dejamos de invertir tiempo para considerar esos contenidos. Somos en efecto tan rápidos para encontrar contraargumentos y ubicar propuestas dentro del paisaje de los conceptos y la historia del arte, que no siempre estamos frescos y listos para escuchar y dar espacio. Estamos tan entrenados en defender nuestro punto de vista que a veces creamos antagonismos arti-ficiales que en realidad no son necesarios.

Al mismo tiempo, la situación no fue culpa de nadie, sino responsabilidad de todos. Nadie estaba equivocado al expresar su opinión, pero el efecto acumulativo de nuestro crítica combinada hizo a veces difícil renovarnos o reinventarnos. Por supuesto que es vital defender exigencias artísticas e intelectuales, así como ser críticos sobre lo que hacemos, pero no es necesario estar siempre, sistemáticamente, en una confrontación de ideas. Podemos a veces dejarlas cohabitar (existir una al lado de la otra), incluso cuando

no encajen mutuamente con sus respectivas maneras de ser políticamente correctas.

En conclusión, puesto que nuestra crítica combinada podría virtualmente atacar cualquier frente, declaración o postura, en algún punto ocurrió que nos cancelamos simétricamente, y que entonces, ninguna propuesta podía crecer dentro del grupo. A pesar de todo, estos momentos en los que nos atoramos en un status quo fueron muy importantes para el proceso: a través de rebotar regularmente contra la problemática, progresivamente aprendimos a dar espacio a nuestra multiplicidad. Desde mi punto de vista era menos importante forzar decisiones en el momento, que aceptar vacíos e inacciones temporales.

1e) Otros parámetros: tamaño, escalas y membranas

—Hubo otros parámetros que fueron centrales dentro del proceso de nuestro grupo.

Primero: el tamaño del grupo. Intentamos lo más posible trabajar horizontalmente en un grupo de alrededor de 25 personas. Pronto fue evidente que aquel era un número complicado para tomar decisiones y lograr un acuerdo común, pero no era totalmente imposible. Valía la pena intentar ir en esta dirección tan lejos como pudiéramos. Solo cuando se volvió necesario, permitimos algunos cambios estructurales y temporales dentro de nuestra horizontalidad mononivel.

Ocurrieron así: *1)* divisiones locales, *2)* constitución de subgrupos con un liderazgo claro, *3)* iniciativas laterales, *4)* acciones salvajes (no necesariamente aprobadas por todos). Por supuesto, cada acontecimiento trajo consigo reacciones y debates específicos con sus paradojas y preguntas no resueltas. De cualquier manera, lo más importante es que lentamente nos permitimos explorar, caso por caso, nuevas posibilidades desde la base. En otras palabras: buscamos seguir avanzando sin instituir ninguna estructura permanente dentro de nuestra horizontalidad, pero en cambio introdujimos la posibilidad de escalas –como una arquitectura flexible y temporal– dentro de la dinámica de nuestro grupo. El tipo de soluciones que experimentamos y buscamos parece estar bastante cerca de las propuestas desarrolladas por el movimiento de la anarquía. Por supuesto que hay muchos atajos, amalgamas y clichés acerca de la anarquía, y es una referencia difícil de traer a nuestros días, pero puede ser una interesante fuente de inspiración y comparación.

Crear arquitecturas internas temporales con relación a necesidades y situaciones específicas era parte de la constante renovación de nuestras herramientas. El uso de escalas efímeras era una manera de hacer que las ideas viajaran y evolucionaran a través de muchos círculos de gente, y también era un proceso de empoderamiento para tomar decisiones.

A través de las escalas experimentamos las posibilidades de compartimentar, y empezamos a sustituir la idea de frontera, por la de membrana.

Aquello que podemos considerar una línea hermética dividiendo dos áreas (frontera), también puede ser visto como una zona de paso entre dos dominios, que puede ser hermética, sí, pero que también puede estar en función de diferenciar las áreas para hacerlas complementarias, más que para dividir u oponer. Como células dentro de nuestro organismo, adaptándose en tiempo real al tránsito entre estos dos lugares, permitiendo que la homeostasis ocurra, siendo capaces de transformar la exclusión en sinergia. Las fronteras administrativas entre países o dentro de ellos tienen funciones similares de filtración y modulación, y podrían idealmente trabajar en esa dirección, pero frecuentemente se vuelven una fuente de exclusión, miedo y desigualdad. De cualquier modo, es importante notar que una línea divisoria puede ser usada por motivos distintos: dividir o distribuir, preservar privilegios o permitir sinergia, generar antagonismo u organizar las funciones de un sistema más amplio. Todo depende de las intenciones a las que sirva.

Tras haber nacido como una comunidad efímera, aprendimos a modularnos para responder a nuevos retos de acciones concretas dentro de un contexto dado.

Continuará…

Los elementos esenc
serán la ironía,

Me estás pasando

el avión

Jihyun Youn y João Bento

Lo que necesitas para realizar este performance

2 *performers*	2 páginas de esta publicación
1 cigarro	1 encendedor

Indicaciones para el performance

Corta esta página y la siguiente.

Júntate con tu compañera/o en el centro del espacio y lean estas instrucciones alternándolas con las de *Respiración de Ben* (instrucciones abajo).

Siéntense en el piso y hagan un avión como se muestra en el dibujo (al reverso): Instrucciones para hacer el avión.

Cada uno/una tome 10 pasos de distancia desde el centro del espacio hacia atrás (alejándose del otro), y realicen las instrucciones de *Respiración de Ben* (pasos del 1 al 5).

Tirar el avión hacia tu compañero intentando que ambos aviones se encuentren en el aire.

Después de unas cuantas veces, haz una bola de papel con el avión y tírala hacia el otro *performer* (preparando una batalla).

Empieza la pelea con tu compañera/o, tratando que alguno de los dos vaya al suelo.

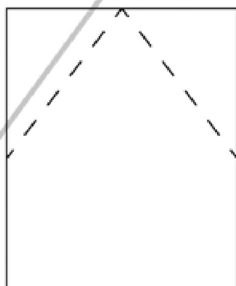
Fúmense un cigarro juntos.

Instrucciones de *Respiración de Ben*

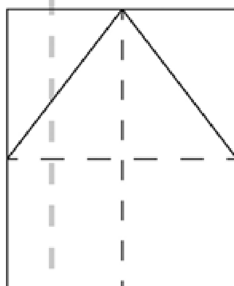
1. Empieza con una respiración profunda hasta que tus dedos tiemblen.
2. Aumenta la velocidad de tu respiración. La respiración se vuelve poco profunda.
3. Construye una identidad y permite que la respiración se propague al extremo.
4. Aguanta la respiración y muévete.
5. Repite lo mismo de otra manera.

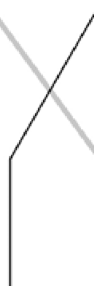
I n s t r u c c i o n e s   p a r a   h a c e r   e l   a v i ó n

1. Dobla hacia abajo
los dos ángulos superiores

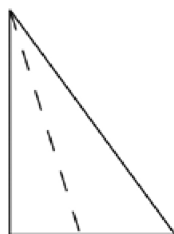


2. Dobla el papel a la mitad en la línea central

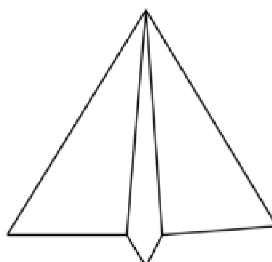


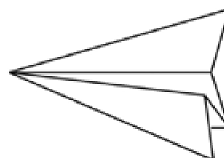


3. Dobla cada lado como
se ve aquí



4. Tu avión debería de verse así





Lo que necesitas para realizar este performance

2 *performers*	2 páginas de esta publicación
1 cigarro	1 encendedor

Indicaciones para el performance

Corta esta página y la anterior.

Júntate con tu compañera/o en el centro del espacio y lean estas instrucciones alternándolas con las de *Respiración de Ben* (instrucciones abajo).

Siéntense en el piso y hagan un avión como se muestra en el dibujo (al reverso): Instrucciones para hacer el avión.

Cada uno/una tome 10 pasos de distancia desde el centro del espacio hacia atrás (alejándose del otro), y realicen las instrucciones de *Respiración de Ben* (pasos del 1 al 5).

Tirar el avión hacia tu compañero intentando que ambos aviones se encuentren en el aire.

Después de unas cuantas veces, haz una bola de papel con el avión y tírala hacia el otro *performer* (preparando una batalla).

Empieza la pelea con tu compañera/o, tratando que alguno de los dos vaya al suelo.

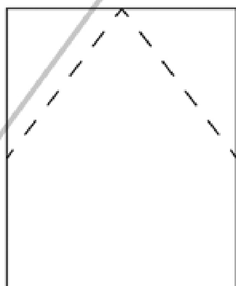
Fúmense un cigarro juntos.

Instrucciones de *Respiración de Ben*

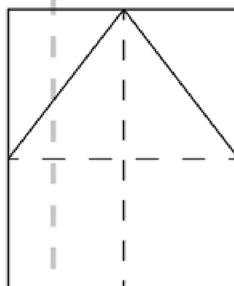
1. Empieza con una respiración profunda hasta que tus dedos tiemblen.
2. Aumenta la velocidad de tu respiración. La respiración se vuelve poco profunda.
3. Construye una identidad y permite que la respiración se propague al extremo.
4. Aguanta la respiración y muévete.
5. Repite lo mismo de otra manera.

Instrucciones para hacer el avión

1. Dobla hacia abajo los dos ángulos superiores

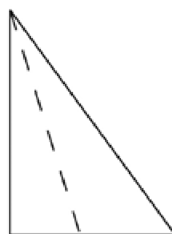


2. Dobla el papel a la mitad en la línea central

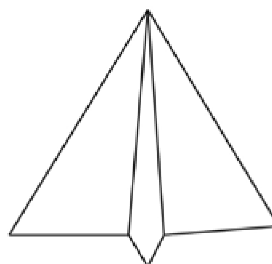


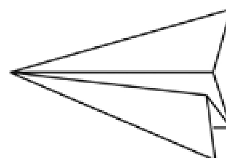


3. Dobla cada lado como se ve aquí



4. Tu avión debería de verse así





iales de nuestra poesía
la ternura y la rebelión

Franco Berardi «Bifo», *Manifiesto Posfuturista*

La conferencia-performance

un panorama

Ana V. Monteiro

arte reflexión lenguaje mediación *post-its* moderno-fordista-post-industrial discurso experiencia código abierto imposibilidad compartir conocimiento poder estructura evidentia notas investigación información crítica ¿quién?/ ¿cómo?/ ¿dónde?/ ¿cuándo? autobiografía/autoficción vida/arte bla, bla, bla memoria de-re-construcción paradoja yo/nosotros representación ambigüedad «no al espectáculo» incertidumbre dispositivo relación presentación/representación institución Stabilo

La pretensión de este texto, lejos de agotar el tema que trata, radica en pensar, a través de la conferencia-performance, la práctica en relación a la producción de arte contemporáneo, sus especificidades, implicaciones y problemáticas.

Al elegir una forma específica como punto de referencia, este trabajo comienza por plantear las siguientes preguntas:

¿Acaso la emergencia de las conferencias-performances es síntoma de un cambio de paradigma?

¿Qué medios estéticos y formales emplea la conferencia-performance para establecer su *modus operandi* específico?

¿Son el arte contemporáneo y el performance producto de la fascinación por los objetos y las experiencias estéticas?

¿Cómo puede relacionarse el arte con la producción de conocimiento?

«No es seguro que la cuestión *¿Qué es...?* sea una buena pregunta para descubrir la esencia o la Idea. Puede que las preguntas del tipo ¿Quién? ¿Cuánto? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? sean mejores».

Gilles Deleuze, *El método de la dramatización*

En la tradición clásica del arte, la cognición, el entendimiento y la formación estaban incluidos en la práctica y el gozo artísticos. En la época de la Ilustración, una de las bases de la legitimación de la producción artística fue la instauración del rol del arte como una actividad que debía «instruir y entretener», algo que comunica conocimiento a través del filtro de la experiencia estética. El modernismo rompió con esta tradición, estableciendo un nuevo paradigma que consiste en percibir el arte en tanto arte, como una actividad social autónoma y completamente basada en su propio lenguaje: «la idea de un arte *puro* que no solo rechaza cualquier función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual» (Benjamin).

Sin embargo, en las décadas de 1960 y 1970, el arte contemporáneo renovó su interés por el «mundo exterior».

Desarrolladas en los años sesenta como un subgénero del performance en las artes visuales o artes vivas (aunque el término concreto fue introducido en el campo del arte durante los noventa, a través de la danza contemporánea), las conferencias-performances han sido utilizadas en otros contextos como la academia, el teatro, la música o la coreografía, un hecho que señala su carácter interdisciplinario.

Chris Burden, Yvonne Rainer, Robert Morris, João Fiadeiro, Sharon Hayes, Jérôme Bel, Andrea Fraser, Ivana Muller, BHQF (Bruce High Quality Foundation), Xavier Le Roy son solo algunos de los nombres de artistas que han recurrido a esta forma en su práctica.

Muy poco se ha escrito sobre la historia de las conferencias-performances, aun cuando el nacimiento del «artista parlante», al menos en el contexto de las artes visuales, se ha fijado en la obra *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), de Joseph Beuys. En esta obra, Beuys, en aparente diálogo con una liebre muerta, pasa de una obra de arte a la siguiente en una exposición que aborda simbólicamente los discursos artísticos. Este performance forma parte de su proyecto del concepto de arte ampliado, la Escultura Social, que funcionaba como ilustración del potencial del arte para transformar la sociedad utilizando el lenguaje como uno de sus medios, o como se lee en David Levi Strauss (en Midler): «La teoría de la Escultura Social de Beuys surge cuando reconoce que el núcleo de la escultura es la transformación de la materia o la sustancia. Si incluimos en nuestra definición de la materia la sustancia real del pensamiento o la expresión, entonces la transformación también puede incluir el pensamiento, el lenguaje y la sociedad».

Adelantemos de 1965 a 1989, 24 años después del performance de Beuys, Andrea Fraser, en el corazón de la ola crítica institucional, crea el performance titulado *Museum Highlights: A Gallery Talk*, en el que revela cómo diversos desplazamientos contextuales dentro del aparato museográfico ejercen influencia sobre la recepción del espectador al utilizar una guía del museo para abordar todo, desde un bebedero hasta una tienda de regalos, en un lenguaje curatorial extremadamente elocuente. Así, al desvelar los mecanismos políticos y financieros por los que opera el museo, éste deja de ser un espacio neutral en el que uno se adentra en una experiencia cultural y comienza a ser más bien un lugar donde se prescriben relaciones sociales y de poder.

Ambos, tanto Beuys como Fraser, parecen señalar un cambio de paradigma en el discurso artístico. Al volverse autoreflexivos, los artistas ahora son dueños del discurso y eligen contextualizar el arte a través de aseveraciones de distintas maneras: «Ahí donde Beuys se concentra en alimentar una comunidad dentro de la cual hablar sobre la práctica artística, Fraser limita su trayectoria a las relaciones subjetivas y objetivas dentro de la esfera del museo.» (Archey)

Jérôme Bel, en *Véronique Doisneau* (2004) construye un solo durante el cual una bailarina habla al público sobre su vida y su carrera como sujeto en la Ópera de París, exponiendo sus opiniones y mostrando extractos del repertorio.

Aquí, la forma de conferencia-performance recurre a lo biográfico para revelar formas de construcción social y el microcosmos del escenario reflexiona sobre cómo se distribuyen los roles en la sociedad, poniendo en escena «una intervención anárquica dentro de uno de los sectores más jerárquicos de la industria de la danza.» (Ramsay)

Esto solo explora una estrategia deconstructiva de la presencia performática al perturbar «las expectativas convencionales sobre la presencia carismática proyectada por la bailarina de un solo» (Ramsay), estrategia que lleva en sí una agenda de emancipación, o en palabras de Bel: «Se trata de saber en qué estás participando. No ser alienado. Saber lo que haces, a qué pertenece y qué estás representando.» (en Midler)

El formato reflexivo de la conferencia-performance, que fue usado en primer lugar como un medio artístico para poner en cuestión conceptos establecidos de la obra de arte y de los mecanismos del contexto artístico, parece haberse convertido en una forma reconocida de expresión artística. Liberada de una perspectiva arte-centrista, la conferencia-performance puede ser usada de diferentes maneras, en múltiples contextos y con muchos propósitos, sin presentar un marco conceptual unificado.

PRÁCTICA DE COMPOSICIÓN

Antes de abordar la conferencia-performance como una práctica de composición, me parece necesario proponer una definición de composición. Aparentemente, el concepto de composición ha perdido su carácter específico de una disciplina artística particular para convertirse en un concepto más comprensivo dentro del espectro artístico. Este hecho puede estar relacionado con las intersecciones y la difuminación de las fronteras disciplinarias que surgió dentro de las prácticas artísticas en la segunda mitad del siglo XX. Así pues, el texto ya no es necesariamente el eje central del teatro, así como la danza no es necesariamente el eje central de la coreografía, y la producción de un objeto material no es necesariamente el eje central de la práctica de las artes visuales. En este sentido, creo que la definición etimológica de la palabra *composición* es hoy suficiente tanto para definir como para abarcar diferentes prácticas artísticas en general. La composición connota la «acción de combinar» o un «poner juntos» materiales o información. Esta definición refuerza el proceso por el que diferentes elementos son dispuestos o colocados en relación los unos con los otros a fin de constituir una obra cohesiva. Su componente organizativo parece centrar la atención en el «cómo», en el proceso de toma de decisiones, más que en el «qué», la sustancia de los materiales que son usados.

La conferencia-performance podría considerarse como un género o un formato entendido como un plan para la organización de una producción específica, en otras palabras, una forma específica de componer con implicaciones particulares a pesar de su multiplicidad de manifestaciones. Como hemos observado en los ejemplos proporcionados en la sección anterior, la conferencia-performance parece ser un formato heterogéneo, lo que significa que involucra no solo distintas disciplinas, sino diferentes enfoques con diferentes propósitos. No obstante, es posible identificar algunos aspectos que parecen recurrentes en esta práctica.

Janine Hautal hace una sugerencia de diferenciación provisional para las relaciones entre conferencia y performance: «*1)* el performance como conferencia; *2)* paralelización; *3)* instalación; *4)* mezcla; y *5)* mutua infiltración de performance y conferencia.» (Hautal) En el primer caso, los artistas toman la postura de científicos al copiar las convenciones de una conferencia científica; en el segundo caso, ambos formatos operan en yuxtaposición; en el tercero, la separación de conferencia y performance se refleja en la disposición espacial; en el cuarto, hay una mezcla de ambos; y, finalmente, en el quinto, hay un entrelazamiento.

Regresando a distinciones más generales, el artista que opera en las fronteras entre conferencia y performance tiende a incluir elementos auto reflexivo, análisis social, formas de discusión, presencia «no espectacular», etcétera.

En años recientes, particularmente en el contexto de las artes performativas, las conferencias-performances pueden incluir diferentes medios en su estructura: imagen, movimiento, música, video, etcétera. Un ejemplo es la conferencia-performance de Keith Hennessey «Crotch: All the Joseph Beuys References...» (2009), donde Hennessey aborda temas del arte, la historia y la referencia utilizando medios como la canción, la instalación y el movimiento. Otro aspecto que vale la pena subrayar reside en el hecho de que la gran mayoría de las conferencias-performances son solos y no es extraño que el intérprete coincida con el conferencista-performer.

Frecuentemente, quienes intervienen se dirigen al público bajo la forma de una plática abierta que a menudo traslada un componente estético: púlpitos, mesas, diapositivas, retroproyecciones, pizarrones, videoproyecciones, computadoras, etcétera, pueden ser algunos de los elementos que se usan claramente.

Sin embargo, esta estética *DIY* (*Do It Yourself*, hágalo usted mismo) aparentemente modesta y pragmática, incluye muchas veces no solo una articulación y elocución claras, sino un performance cuidadosamente delineado y construido. A este respecto, los aspectos de oralidad como la producción de efectos de sonido y rítmico, así como el tratamiento visual y el componente gráfico del lenguaje pueden ser tomados en cuenta. De hecho, uno de los aspectos centrales que parece estar presente en la mayor parte de los acercamientos a la conferencia-performance reside, en cierto nivel, en el uso del lenguaje. A este respecto, parece relevante mencionar el trabajo de J. L. Austin que subvirtió las fronteras disciplinarias entre filosofía y lingüística. Una de las consideraciones principales de su teoría consiste en lo que él llama enunciados performativos. Éstos toman la forma de oraciones que no solo dicen o describen algo, sino que llevan a cabo una acción. Un ejemplo clásico es la oración «tomo a esta mujer por mi esposa», que, dicha en el contexto de una ceremonia nupcial, se convierte en una acción que cambia el estatus de los actores involucrados. Es por estas acciones, a través del lenguaje, que el sujeto se constituye, que sus intenciones comienzan a formar parte de las intenciones del mundo y viceversa.

Las conferencias-performances recurren a la performatividad del lenguaje y sugieren así que decir puede ser hacer.

Sin embargo, el lenguaje no abarca la experiencia entera. Así, parece existir un exceso entre la enunciación y la experiencia, una asimetría entre lo que se dice y lo que sucede o se muestra (o cómo sucede o se muestra). Esta tensión puede estar cargada del ímpetu del pensamiento. En esta discrepancia o perturbación parece radicar una estrategia de composición utilizada en algunas conferencias-performances. *Product of Other Circumstances* (2010), de Xavier le Roy, utiliza un enfoque documental, alternando la descripción oral de un proceso creativo con su demostración o recreación a través del movimiento. Este tipo de enfoque no solo utiliza el lenguaje con el

fin de comunicar de una manera lineal y quizás reductiva, sino que incluye el cuerpo, tanto en su experiencia sensible y perceptiva como en su presencia fenomenológica y semiótica, como elemento generador de significado. Este vagabundeo entre órdenes perceptivos, entre el lenguaje y la experiencia corporal, puede generar potencialmente varias capas de pensamiento, afección y lectura.

Aquí, podría ser relevante traer a colación brevemente un aspecto nodal que acompaña a distintas prácticas de composición y que parece ser de la mayor importancia en la creación de conferencias-performances: la dramaturgia. Si la composición tiene una relación cercana con la forma, la dramaturgia tiene una relación cercana con el contenido o la producción de significado. Aquí, lo dramatúrgico es entendido como la capacidad potencial de leer significados en el proceso de composición o, como André Lepecki lo escribe: «la tarea de organización imaginativa con el fin de comunicar.» (en Van Imschoot)

En las conferencias-performances las capas de información y experiencia parecen ser un punto crucial de una forma que, a través de distintas aproximaciones, apunta a abarcar experiencias productivas tanto estéticas como cognoscitivas. «Es, antes bien, la manera en que la construcción precisa de la forma sirve para retener y diseminar el mensaje, el significado y el impacto directo de la verdadera sustancia de una obra de esta naturaleza: pensamiento progresivo.» (Milder)

Sin embargo, muchas conferencias-performances no apuntan a diseminar un mensaje específico (como los ejemplos de obras de Jérôme Bel y Xavier Le Roy mencionados arriba), sino que su interés radica en cómo se colocan los elementos y participantes mismos de la situación o cómo entran en relación los unos con los otros, como Joris Lacoste expresa en una entrevista: «Partimos de una proposición simple: considerar la representación no como un contenido, sino como la relación entre quien actúa y quien mira.» (Gateau)

UN PANORAMA

> La manera en que la percepción sensorial se organiza, el medio en el que acontece,
> está condicionado no solo natural, sino también históricamente.
> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*

Las conferencias-performances surgieron en un contexto de prácticas que intentaban alterar los límites de la producción, ejecución y recepción asociadas con diferentes disciplinas mediante la exploración de las esferas artística, social e individual.

Hoy día, con el advenimiento de Internet, las redes sociales, las iniciativas de código abierto, los performances contemporáneos reintroducen la figura del artista-ponente como agente cultural, observador del discurso crítico en una apelación directa al público.

Hoy en día, las fronteras entre el aprendizaje, la información, el gesto estético, la acción política y el entretenimiento se vuelven cada vez más ambiguas.

Las conferencias-performances se inscriben dentro de este contexto, y son tanto un producto como aquello que lo produce, un reflejo y una reflexión sobre lo que puede llamarse una sociedad del conocimiento o la información: «una sociedad en la que la creación, distribución, difusión, uso, integración y manipulación de la información es una actividad económica, política y cultural significativa.» (Wikipedia)

Este contexto refleja un cambio de paradigma en relación con el artista. Éste, que atraviesa por un abrumador proceso de individualización y ya no es autónomo respecto de las condiciones sociales e históricas, se vuelve reflexivo, busca tener un rol activo, crítico y responsable en la sociedad. Bajo la influencia de la teoría posmoderna, los movimientos de democracia directa, el feminismo *queer*, la cultura popular, etcétera, el arte parece haber perdido en gran medida su encanto para las propuestas estéticas y se interesó en las experiencias de producción de conocimiento.

El reconocimiento de la imposibilidad de separar el arte de la forma en que se produce y de los métodos de trabajo como aquello que no solo determina la estética escénica, sino que también crea oportunidades de producción ideológica y significado, llevó a la reconceptualización del rol del artista como agente político.

Inmerso en la producción inmaterial de información que caracteriza a las sociedades neoliberales, el artista se convierte en un virtuoso por el uso de sus habilidades lingüísticas o, como afirma Paolo Virno: «La obra postfordista es virtuosa y se volvió virtuosa cuando se volvió lingüística y comunicativa.» (Sonja)

En este contexto, la articulación entre teoría y práctica se convierte en una de las facetas dominantes de la producción artística «... y verter el propio trabajo en palabras es parte de la habilidad requerida para llevarlo a cabo.» (Benjamin)

En relación con esto último, aparecen algunas preguntas relacionadas con la realización en general del performance contemporáneo y de las conferencias-performances en particular:

¿Cuáles son las posibilidades de la relación entre teoría y práctica dentro del campo artístico?

¿No existe el riesgo de que la práctica artística se vuelva indistinguible del dominio de las habilidades discursivas?

Si el capitalismo tiene la habilidad de asimilar la crítica, ¿no existe una paradoja en la crítica institucional inherente a muchas conferencias-performances?

¿De qué maneras puede operar el arte junto con el conocimiento en relación al flujo de información diseminado por la vía de los nuevos medios: las redes sociales y las iniciativas de código abierto?

Una de las dificultades encontradas durante la realización del presente trabajo reside en la aparente falta de teorización sobre esta práctica performativa particular, lo cual constituye simultáneamente un problema y un desafío.

Este hecho podría indicar el carácter marginal o periférico de esta manifestación artística, pese a su proliferación, institucionalización y presencia en el programa de diversas entidades culturales: universidades, teatros, galerías, etcétera. En relación con este hecho, se pueden plantear diversas preguntas:

¿Acaso la falta de diseminación teórica es un síntoma de una práctica que ha sido socavada por las esferas dominantes de producción artística y de conocimiento?

¿O propone la conciencia de que una teoría no puede abarcar todas sus variantes y, en este sentido, una definición formal de la conferencia-performance no podría representar todos los casos y contextos de la experiencia?

Cargada tanto de posibilidades como de problemáticas, el cruce de diferentes disciplinas y su heterogeneidad de enfoques y medios parecen constituir sus características más palpables.

Entre el lenguaje y la acción, la reflexión y la ficción, la conferencia-performance yace en un área porosa, trayendo a colación y poniendo en duda las relaciones entre arte, vida, investigación, diseminación, política, relaciones sociales, experiencia y producción de conocimiento.

Punto de salida

Preguntas y respuestas

//////¿Cuál es tu punto de salida?

//////////¿Cuándo vislumbras el final?

//////¿Qué comienza y qué termina cuando concluyes un trabajo?

//////////¿Tiene más valor el producto que el proceso?

//////¿Cómo influyen en tu trabajo las fechas límite?

//////////¿Qué dejas atrás?

JUAN FRANCISCO MALDONADO

I'M NEVER GONNA DANCE AGAIN (GUILTY FEET THEY´VE GOT NO RHYTHM) / Nunca volveré a bailar (los pies culpables no tienen ritmo)

Hay un punto de salida cuando pienso que la obra está terminada. Es una decisión medio arbitraria y medio intuitiva. Creo que depende de distintos factores, pero me parece importante detenerse, hacerse a un lado, permitir que se transforme en algo externo a mí. Es ahí que comienza otro proceso, aquel de readaptar la obra una y otra vez, de acuerdo a intereses que cambian constantemente. Generalmente esto tiene que ver más con un cambio de ángulo y de foco que con la estructura en sí: ¿cómo relacionarme con algo que ya está hecho, con algo que no soy yo? El «valor» es un término muy amplio, pero puedo decir que un producto se puede vender más fácilmente que un proceso, a menos que el proceso se transforme en producto, como un *reality show*, por ejemplo.

ALINE KRISTIN MOHL

Creo que una crítica negativa e improductiva fue la causa de que muchos artistas jóvenes se convirtieran en una generación de «trabajos en proceso».

ANA TRINCÃO

Pregunta difícil.

Para mí no hay un punto de salida, sino más bien una dependencia constante con el trabajo. O quizás el punto de salida sucede exactamente cuando ese compromiso es llevado más lejos. En lugar de pensar con la lógica de la «obra como producto», yo trabajo en una práctica discursiva constante. A veces esto se complica, porque siento que descarto el producto de mi investigación.

Lo que resulta realmente complicado es encontrar el protocolo por seguir. ¿Detrás?... Sí, siempre… pero no necesariamente… Las cosas importantes siempre regresan y siempre encuentran su lugar para ser acogidas de nuevo.

BENJAMIN KAMINO

Son muchos.

A veces simplemente me aburro y sigo adelante, en ese caso no hay un final formal, ningún rito o ritual, solo un dejar ir.

A veces me canso y me quedo dormido, y cuando me despierto la cosa se ha ido, el trabajo mismo me pasa de largo. En esos casos me siento triste y arrepentido. No tomé la cosa seriamente, no le di el suficiente respeto.

A veces me enojo y tiro la cosa como trozos de papel. Luego, normalmente termino limpiando mi cuarto.

Lo más común es que nunca acabo las cosas, sino que las sigo moviendo frente a mí, estructurándolas y re-estructurándolas, como cuando convences a tus padres de permitirte dejar armado tu juguete de Lego porque estás construyendo una ciudad en tu cuarto.

Tengo muchas ganas y mucho miedo de guardar las cosas y comenzar de nuevo.

One should begin from the beginning again. (Uno debería de comenzar desde el principio otra vez.)

ALMA QUINTANA

¿Qué es la historia? ¿Es tomar una perspectiva sobre los eventos pasados que nos unen con nuestro presente? ¿Cómo reunimos todo lo que hemos hecho/producido/experimentado? ¿Seguirá resonando? ¿Cómo podemos construir lo que somos desde el «presente»?

Se dejan huellas, muchos deseos y preguntas quedan incumplidos. Terminar algo se reduce a una decisión. Una elección de no ir más lejos, de no seguir invirtiendo porque los deseos internos han cambiando repentinamente, las posibilidades ya no son fiables. Creo en un tiempo interno claro –una percepción profunda del diálogo entre el afuera y el adentro, que hace visible una diferencia entre inversión y retirada.

Algo interesante es pensar de qué manera mantienes una estrecha comunicación hacia tu contexto específico, hacia el terreno que generas para desarrollar tu trabajo/práctica (hacia ti mismo).

También existe una línea de tiempo determinada por estructuras externas: fechas de límite, festivales, teatros, o la programación de espacios alternativos. Para mí tiene que ver fundamen-

talmente con direcciones, diálogos y elecciones. El proceso por sí mismo produce significado, este significado-producto se puede conectar con un valor económico. De tal manera que cualquier paso del proceso puede potencialmente ser un producto en sí mismo. Para mí, documentar casi todo lo que sucede es fundamental.

ESTHEL VOGRIG

Siento un punto de salida cuando hay algún espectador. Puede ser un amigo, un invitado o un público que está pagando por su boleto y puede suceder en cualquier momento a lo largo del proceso. Aunque la «comunicación» o situación se plantee de manera horizontal, cuando uno presenta su trabajo generalmente es quien comienza la conversación.

El punto de salida es cuando puedo percibir la reacción de quien está frente a mí, cuando lo que he estado trabajando es compartido. Después, puedo cambiar la obra por completo o no volverla a presentar nunca, eso no importa. Definitivamente, hay un cambio importante entre las circunstancias de un proceso personal y aquellas de una presentación pública, no importa si trabajas solo o en colectivo.

Por supuesto, un proceso no necesariamente encuentra una salida en una presentación; es muy difícil poder estar seguros de cuando algo realmente termina. Es como en la vida, a veces crees que has terminado, pasado o superado algo, y luego te das cuenta de que no es cierto.

REGINA PICKER

Regresando al libro *Unendliche Geschichte*, en Phantasia con cada deseo que se hace realidad, una parte de tu memoria se pierde. Así que cada vez es más difícil encontrar la salida.

En general, mis procesos terminan en una presentación que podría definirse como el final de mi punto de salida. En general lo logro percibir como una fecha límite determinada, que me ayuda a no perderme. Me pregunto si no tener un final es la naturaleza misma de un proceso, porque un final abre la siguiente puerta.

VERA GARAT

—Diferenciar el proceso del producto me genera cierta confusión, si tomo mi trabajo como un continuo que se abre en performances. Generalmente, un trabajo me lleva a otro, ya sea porque quiero continuar un proceso o porque quiero diferenciar, cortar, cambiar o romper. Pero uno de los puntos objetivos del trabajo es el momento efímero de la presentación de la obra, momento de comunicación, de intercambio con el público, y que opera como un núcleo denso, conciso, lleno

de información. Eso me lleva a estar cada vez más estimulada por la composición en tiempo real en la que la relación con el público es latente y construye el presente del performance.

CRISTIANE OLIVEIRA

Pensando en el final, quizá haya encontrado un comienzo: la catarsis es una buena manera de empezar. Encuentro un final cuando estoy intrigada, sorprendida o encantada. Cuando algo me molesta no he encontrado el final, aunque puede ocurrir. Cuando me siento bien con el trabajo, entonces he terminado, aun si la obra no es exactamente como la había idealizado. Me gustaría delinear una diferencia entre imaginar e idealizar: imaginar permite que el proceso creativo se desarrolle, es dinámico y deja espacio para lo posible y para las transformaciones materiales. Es necesario estar abierto para aceptar las mutaciones del proceso. Yo pruebo distintas elucubraciones y deseos formales hasta que alcanzo la «forma perfecta».

Experimentar. Me es necesario –distintos ángulos, colores, personas. Introduzco siempre un elemento variable e inestable en mi práctica, esperando que la forma cambie o se materialice de otra manera.

Para mí, las fechas límite son necesarias; de no existir, mis obras nunca tendrían un final. Siempre decimos: «el tiempo no es suficiente». Es muy difícil lidiar con este elemento: el tiempo. En Interferencias cada uno tuvo un tiempo de proceso personal y juntos tuvimos un tiempo de proceso colectivo. Entonces ¿quién es responsable de poner un fin a la experiencia? Y aun más delicado es pensar: ¿quién es responsable de finalizar el proceso creativo de una experiencia grupal? Algo más: cada proceso es singular, aunque seamos las mismas personas o abordemos temáticas similares. Nada puede asegurar el éxito de la experiencia.

Luego de haber vivido distintas experiencias colaborativas, pude ver que lo que importa es lo que se logra alcanzar. No una obligación o la amistad, ni tampoco el acuerdo.

Acerca del producto y el proceso. Lo más valioso depende de dónde, cuándo y para quién se hace. No siempre es necesario separar el producto del proceso. Si hago un video del proceso de mi obra es fácil que pueda convertirse en un producto, pero la definición de producto implica muchos otros aspectos. Por ejemplo, si estoy vendiendo mi proceso, este se convierte en mi producto. Esto depende de y está relacionado con la manera en que posicionas tu trabajo en el mercado.

MARTA SPONZILLI

Las fechas límite y de presentación afectan mi proceso porque me obligan a encontrar un final que, probablemente, no es el final del proceso. El punto de salida es un momento interesante, porque refleja hasta qué punto he tomado conciencia del material que he estado trabajando.

El final probablemente llega cuando pierdo interés en la obra. Esto no incluye los momentos en los que me trabo o entro en una crisis, y tampoco impide que pueda regresar a la obra en otro momento.

CAROLINA GUERRA

La luz al final del túnel.

Sé cuándo terminó el trabajo de estudio y tengo que estrenar, porque veo una luz blanca brillante al final del túnel.

El punto de salida lo veo cuando creo que ya está terminado el trabajo de estudio. Esto es totalmente arbitrario y un poco intuitivo, ya que pienso que todas las obras son infinitas y que luego de estrenadas siguen mutando y cambiando una y otra vez. Obviamente, a veces hay *deadlines* y uno saca la obra medio cruda del horno. Espero que ya no me pase esto porque no me interesa ceñir mi trabajo a los *deadlines*. He tenido procesos de trabajo en estudio sin salir a escena durante un año y medio. También, a veces llego a odiar tanto lo que estoy haciendo que me lo quiero sacar de arriba y cambiar a otra cosa.

JOÃO BENTO

Normalmente una «fecha límite» es un buen motor para comenzar o terminar. Para mí no es fácil concluir un trabajo, lo hago porque es necesario tener un final, aunque sea momentáneamente. Considero mi trabajo como algo orgánico y en movimiento, algo que está constantemente en construcción y en proceso.

Dejo atrás las relaciones y las experiencias. En este proyecto en particular tengo recuerdos de un proceso que definitivamente fue más importante que el producto.

SANDRA GÓMEZ

Muchas veces no veo el final de una pieza. Cuando termina un proceso creativo con una pieza y cuando se decide que esta ha culminado, son dos momentos diferentes, sin embargo en esos dos momentos termina un ciclo y empieza un mundo de posibilidades tanto para el creador/creadores/intérpretes como para el público.

Tanto el proceso como el resultado tienen el mismo valor, es tan importante el producto como el proceso. Pero es el producto el que da la cara por el proceso. Se podría decir que el proceso es muy importante para quienes están en él, pero hay que saber que para el público lo importante es lo que ve.

Mucha gente trabaja mejor con la presión de una fecha límite y le da buenos resultados. No es mi caso particular. Lo que dejo atrás al terminar un trabajo es la inquietud acerca de algo, y al mismo tiempo se generan nuevas preguntas que generan nuevos intereses.

HRAFNHILDUR EINARSDÓTTIR

Para mí, difícilmente existe un punto de salida. A menudo siento mucha dificultad para dejar un trabajo y creo que mis obras nunca están terminadas. Siempre hay una manera de profundizar en el desarrollo de una obra, que conduce hacia una nueva dirección o incluso hacia una obra nueva.

Si bien los plazos usualmente me empujan a concluir una obra, prefiero pensar que no termina en ese momento. Una presentación pública puede parecer un final, pero presentarse frente a un público abre una nueva puerta y aporta nuevas dimensiones a la obra. El proceso es más importante que el producto y parece que nunca termina, el «producto final» no es más que otra parte de un *contínuum*.

HELENA STENKVIST

El final de un proceso sólo tiene que ver con plazos, finales de residencias y estrenos. La cantidad de trabajo debe relacionarse con esos parámetros para que cualquier cosa pueda existir cuando tú lo necesites. Siempre queda algo por decir. Creo que un proceso nunca termina. Lo performativo no trabaja de manera aislada en relación al resto de las cosas que haces, y lo que sea que hagas informa tu práctica o hasta puede ser tu práctica. Cuando estrenas un trabajo, simplemente pasas a otra etapa de tu proceso: la obra se convierte en un producto con el cual tienes que relacionarte y pierde una parte de sus infinitas posibilidades.

NURIA FRAGOSO

El final de un proceso solo tiene que ver con plazos, finales de residencias y estrenos. La cantidad de trabajo debe relacionarse con esos parámetros para que cualquier cosa pueda existir cuando tú lo necesites. Siempre queda algo por decir. Creo que un proceso nunca termina. Lo performativo no trabaja de manera aislada con relación al resto de las cosas que haces, y lo que sea que hagas informa tu práctica o hasta puede ser tu práctica. Cuando estrenas un trabajo, simplemente pasas a otra etapa de tu proceso: la obra se convierte en un producto con el cual tienes que relacionarte y pierde una parte de sus infinitas posibilidades.

ANA MONTEIRO

—¿No hay salida?

Creo que sufro de un cierto *delay* (retraso). Tengo la impresión de que cuando hago o veo un performance, el proceso en realidad comienza después de la presentación. El producto está antes del proceso.

Existe la intensidad de la experiencia consumible aquí y ahora y luego las huellas: ¿Qué se queda? ¿Cuáles son las preguntas subrayadas? ¿Cómo afecta? No me refiero aquí a la documentación o al análisis crítico. Me refiero a lavar los platos o conversar sobre «nachos» con alguien y al apartar la mirada del arte, darse cuenta de algo al respecto.

Estoy interesada en las propuestas que trabajan en diferentes niveles de acción y demandan un cierto tipo de (in)determinación tanto del creador como de los espectadores, una especie de continuidad que no es lineal.

Partiendo de esto, no me hace ningún sentido la idea de «punto de salida», dado que es inasible y está ocurriendo todo el tiempo.

Pienso en performance como un medio sin un fin.

Por supuesto que operamos dentro de las exigencias y limitaciones de unos modos de producción determinados, que son parte intrínseca del trabajo que hacemos. Por lo tanto, entablar un diálogo creativo con esas condiciones, reconocerlas, rasgarlas, es parte del trabajo tanto como ponerse los *sweat pants*.

CRISTINA GÓMEZ

Como creadora, el proceso creativo y el producto final son igual de importantes; como público valoro más el resultado. Personalmente, funciono con plazos, en todos los procesos creativos surgen dudas respecto a cuál es la mejor manera de contar eso que se quiere contar. En general surgen más preguntas que respuestas, por eso, tener plazos, para mí, es un aliciente más que un impedimento, pues me ayuda a ir concretando, acotando y finalmente proponiendo algo específico. Algo que por otra parte no está quieto ni es inamovible. Una vez terminada la creación de una pieza, probablemente la presentarás varias veces, incluso años después de haberla hecho. Crear es como hacer un *puzzle*, pero de algo que desconoces, vas buscando piezas e intentando encajarlas y a veces es precisamente en la cuarta o quinta presentación de un trabajo cuando te das cuenta de que hay una pieza que sobra o que en realidad tiene que ir en otro lugar. Por tanto, el proceso de creación de alguna manera terminaría realmente cuando ya no se interpreta más ese trabajo.

PIERRE-YVES DIACON

La idea de «punto de partida» se impone sobre la idea de «punto de salida», y viceversa. La noción arquetípica de «comienzo» tiene implícita una sombra: la posibilidad de que algo termine. Esta idea se vuelca en distintos subconceptos como paso, fase, ciclo, entropía, muerte, límites, resultado, revelación exhaustiva, alcanzar, búsqueda del momento final, el último hecho cronológico, etc.

Como para el «punto de partida», para el «punto de salida» la morfología y los contenidos pueden potencialmente ser cualquier cosa. Así como la dificultad de ubicar el final exacto de algo. Aun cuando un final sea aparentemente claro y preciso, siempre es posible cambiar el criterio usado y recorrer la escala de arriba a abajo entrando a las áreas grises. Por lo tanto, un punto de salida puede parecer definitivo o temporal, natural o artificial, singular o múltiple, verdadero o falso, formal o atípico, redondo o anárquico, etc.

Sin importar cuál sea su aspecto o contenido, un punto de salida puede ser descrito por la función, el rol o el comportamiento que tiene en el proceso. Puede operar como:

- Una inercia: no es un final real, solo un statu quo que permanece
- Una interferencia: circunstancias impredecibles que imponen cambiar, retomar, parar o concluir un proyecto.
- Una inmovilización: no hay más posibilidades de movimiento, las fuerzas están en equilibrio y se cancelan mutuamente; aumento máximo de la entropía; pérdida progresiva del *momentum*.
- Una tarea decisiva: misión o protocolo que se cumple en su totalidad. (Tipo de finalización.)
- Un punto de llegada: alcanzar el objetivo inicial o actualizado. (Tipo de finalización.)
- Un parteaguas: un alivio, una solución, un giro repentino. (Tipo de finalización.)
- Un *deus ex machina*: una intervención de lo alto, un escape, un cambio en las reglas de organización, una manera de pasar por una situación muy confusa sin resolverla.
- Una real o aparente falta de éxito: un error, una entrega, una rendición accidental, una desilusión.
- Una cuenta regresiva: una limitación externa y programada; un *game over*.
- Un análisis: una reflexión, una evaluación, un rastreo, una autocrítica.
- Una acción: un performance, destrucción, cambios irreversibles, una transmisión, una publicación, cruzar una frontera.
- Una repetición: confirmación, regularidad, constancia, fiabilidad, dominio.
- Un punto de partida: una ramificación para abordar un nuevo proyecto o un siguiente ciclo; reiniciar el mismo protocolo; cerrar el círculo.
- Una resonancia: espacios vacíos, fuera del marco, después del proyecto, después del efecto.

MAGDALENA LEITE

Tengo muy pocos trabajos acabados en el sentido tradicional. Últimamente, me cuesta mucho decir que un trabajo está terminado, estático. Considero que cada trabajo es un proceso dinámico que se condensa en la función o presentación al público, pero que sigue elaborándose y cambiando entre una presentación y otra. Pienso que el proceso es igual de importante que la presentación a un público.

NADIA LARTIGUE

¿Acaso es este el punto de salida? ¿Es el hecho de pensar al respecto lo que lo define? Porque hasta ahora no he podido ver nada parecido a un final. Una cosa se engrana con la otra, y con la siguiente, y con el año siguiente. Un *deadline* es lo que me permite articular ciertas ideas, y ver cómo me posiciono ante un tiempo. Esto es un *deadline*. Y voy tarde.

Mi propuesta

para interferir

Pierre-Yves Diacon

Para la presentación final de Interfencias 2010 en la ciudad de México, decidimos realizar un performance colectivo con las siguientes reglas:

• Cada uno de nosotros tendría 3 minutos para hacer lo que quisiera.

• Cualquiera podía asociarse con alguien más y sumar sus respectivos minutos, de manera que se pudiera hacer una escena/acto/acción común.

• También pediríamos la participación de otras personas para acciones específicas dentro de nuestra propuesta (por ejemplo, teníamos varias escenas que implicaban a todo el grupo).

• Una delegación de 3 personas estaría a cargo de editar todo el evento a partir de las escenas individuales.

El proceso se llevó a cabo en pocos días: hubo un tiempo muy corto para que cada uno compartiera su idea, para formar los grupos, para trabajar en las propuestas, para mostrar los primeros esbozos y para elaborar la estructura global y, finalmente, conformar una propuesta conjunta.

Decidí no usar mis 3 minutos, sino proponer algo que podría suceder de manera transversal «interfiriendo» las otras acciones.

Por supuesto, expliqué que el objetivo no era destruir las escenas ni trabajar en contra de la construcción de la toda la propuesta, sino simplemente introducir un factor de incertidumbre que pudiera (en la medida de lo posible) enriquecer la composición y crear una «línea roja» a lo largo del performance.

En primer lugar, quería crear un juego que se pudiera realizar entre nosotros por algunos días y más tarde durante el performance, pero esto resultó muy ambicioso debido al tiempo y a las circunstancias.

Finalmente, propuse que sencillamente se siguiera el siguiente protocolo para interferir:

• En cualquier momento durante la presentación sería posible escoger una consigna.

• Junté las consignas que cada uno de nosotros escribió.

• Se colocaron las consignas dentro de un sombrero que se ubicó al frente del escenario en un lugar visible para el público.

• Las consignas no necesariamente debían realizarse después de haberse sacado del sombrero. Tenían una función parecida a la del «comodín». Cada uno realizaría la consiga en el momento que sintiera que esta podría añadirle algo a la dramaturgia y/o a la situación del momento. Era posible que alguna consigna ni siquiera se llevara a cabo. Eran una herramienta de composición, más que una «obligación». La única restricción fue no acumular demasiadas consignas y usarlas antes de sacar una nueva. De todas formas, esta regla no era rígida, y más bien dependía de la responsabilidad y discreción de cada quien. La prioridad del juego era apoyar la presentación y no estar restringidos por una serie de reglas.

Durante el primer ensayo intentamos probar las interferencias encima de todas las escenas. Estas fueron muy invasivas y algunos de nosotros no siempre teníamos la suficiente consideración con lo que estaba sucediendo en escena.

No obstante, este corto tiempo fue suficiente para entender y adaptarnos a la latitud del juego. Logramos, entonces armonizar la responsabilidad y sensibilidad de cada quien en el performance final.

A continuación la lista de consignas que estuvieron en el sombrero durante la función:

- Haz una danza en una esquina
- Siéntate en las escaleras cerca del público y canta (en voz baja) una canción de cuna
- Di algo acerca de alguien
- Haz un escándalo
- Intenta llevarnos a todos a un lado del escenario
- Desmáyate en las escaleras y quédate ahí por 1 minuto
- Tienes contigo a un animal imaginario
- Acércate a alguien
- Sonríe a las personas
- Usa la palabra «banana» durante el performance
- Canta *Bésame mucho*
- Estás desesperadamente buscando algo
- Actúa hacia el fondo del escenario como si fuera el frente
- Ofrece «besos franceses»
- No te muevas durante una escena
- Haz algo que siempre haz querido hacer en escena
- Ve al escenario y haz algo
- Copia la acción o misión de alguien más
- Dale amor a Ben
- Piensa que mañana es el fin del mundo y actúa en consecuencia
- Atraviesa el escenario llorando
- Besa a Ben en un momento apropiado
- Atraviesa el escenario (a lo largo de sus dos diagonales) en cuatro patas.
- Alguien esta intentando matarte. ¡¡Atención detrás!!
- Invita a alguien a bailar contigo
- Encuentra un lugar en el teatro y baila virtuosamente
- Da rápidamente muchas vueltas y experimenta estar mareado
- Atraviesa el escenario intentando atrapar un mosquito
- Encuentra y toma la mano de alguien y síguelo

HACIA INTERFERENCIAS 2012 Y EL FIN DEL MUNDO

En 2012, *Interferencias* sucederá en 3 países: México, Portugal y Austria. El grupo permanece igual que en 2010 y todos somos parte de la organización.

El nomadismo es una condición importante para esta investigación. A través de transitar por diferentes contextos y lugares expondremos nuestras acciones a una variedad de *inputs* que determinarán nuestros modos de organización.

Interferencias 2012 comenzó con la pregunta: ¿QUÉ ES LO QUE NO PODEMOS HACER SOLOS?

A continuación, una serie de ideas que se escribieron en colectivo en el Titan Pad. Por qué no empezamos con acciones que podamos hacer solos. Acciones que requieran soledad, o que resulten más sencillas en solitario.

¿QUÉ PODEMOS HACER SOLAS/SOLOS?

1. Masturbación (casi obvio) pero, ¿y qué pasa con «el otro» en tu mente? ja ja ja
2. Solitario (un juego simple de cartas en el que, a través de barajar el manojo completo, quedan 4 montones sobre la base del juego con un sistema formal de organización y un sistema de sorteo).
3. Un solo / Nunca puedes hacer un solo amiga/o... ¿Cuántos movimientos, ideas, pensamientos no estamos reproduciendo-recreando a cada momento?
4. Meditar
5. Escribir
6. Nadar
7. Leer un libro
8. Lavar los platos
9. Mear
10. Cagar
11. MORIR
12. Soñar
13. Comer
14. Pensar
15. Hablar

En la medida en la que esta lista crece, podemos quizás empezar a estudiar las similitudes y las diferencias en estas acciones y, proponernos como meta la relación de las cosas que podemos hacer solos y las que no.

¿QUÉ NO PODEMOS HACER SOLAS/ SOLOS?

1. Disturbios a gran escala
2. Matar a un oso
3. Monitorear la dirección de un vector y la dirección de la rotación de un electrón

4. Participar en un juego de rol en una acción en vivo (al estilo Pierre-Yves)
5. Carreras de relevos
6. Carreras a tres patas
7. Sexo
8. Sexo en grupo
9. Suicidio masivo de un culto
10. Nacer
11. Ser testigo de...
12. ¡Comer!
13. Levantarse por la mañana... (al menos yo)
14. Performance
15. Charlar
16. Invocar a William Blake
17. Chismear
18. Casarse
19. Cometer adulterio
20. Someterse a una cirugía
21. Empujar una piedra de 3 toneladas por una cuesta
22. Cantar en un coro
23. Nado sincronizado
24. Realizar una conferencia
25. Ser arrestado
26. Hacer bromas pesadas
27. Decir secretos
28. Tomar clases
29. Dar clases
30. Pelear a golpes (ignorando la escena en la oficina de E. Norton en *Fight Club*)
31. Vender enciclopedias de puerta en puerta
32. Trabajar en un *call center*
33. Recrear la caída del muro de Berlín
34. Obtener un premio
35. Reunirse con la clase del 98
36. Hacer un proyecto en colaboración como Interferencias
37. Conocer a un desconocido que cambie tu vida
38. La revolución
39. Estoy dudando seriamente sobre esta: ¿comunicar?
40. Ser bautizado
41. Apostar
42. Reírse a carcajadas
43. Rascarse la espalda
45. Bailar un vals
46. Ritual chamánico y de trance
47. Un *rave*
48. Una fiesta
49. Fundar un partido político
50. Construir una casa de 3 pisos
51. Hacer una fogata
52. Un beso francés
53. Masaje Shiatsu y Thai
54. Fundar una secta basada en el supuesto de que Berlusconi, Merkel y Sarkozi son *aliens* del espacio exterior que están intentando colonizar la tierra
55. Fundar una secta basada en la creencia de que en el 2012 el centro de la tierra se colapsará y por ello habrá menos gravedad. Entonces las personas tendrán menos pensamientos y caminarán aproximadamente 5 cm sobre el nivel del piso
56. Imaginar lo inimaginable
57. Pensar lo imposible
58. Hacer lo inesperado

59. Sacarlo todo
60. Hacer un periódico
61. Desafiar nuestras oh-tan-queridas hipótesis que ingenuamente nos hacen sentir seguras(os) y creer que estamos en el camino correcto
62. Desafiar las tan queridas hipótesis que no sabemos siquiera que tenemos
63. No puedo escuchar más la palabra compartir, entonces: concordar, asignar, permitir, repartir, designar, ser partidario de, conceder, cortar el pastel, tratar, ofrecer, distribuir, dividir con, repartir, experimentar, dar y tomar, anunciar, *go Dutch*, irse 50-50, irse a mitades, ir con, tener mano en, tener porción de, parcelar, partir, aceptar, participar, particionar, pagar la mitad, hacer trizas, prorratear, cuota, racionar, recibir, cambiar, cortar, cortar en rebanadas, separar, dividir, tomar parte en, ceder
64. SM
65. Ordenarse como monje budista
66. Bailar tango
67. Existir
68. Pedir prestado
69. Hacer este número
70. Hacer un libro

Quizás hacer cosas juntos es lo único que realmente valida hacer cosas. O quizás este sea nuestro mayor error.

Casi borro todo lo escrito anteriormente.
¡Mierda! Qué miedo.

Leer este pad es muy divertido, personalmente me gusta la aplicación de Time Slider donde se puede ver su génesis, como en una película. Buena herramienta esta del Time Slider; aun cuando sabemos que el tiempo no existe, crea, de hecho, una ficción bastante buena.

A través de leer las respuestas de todos, percibo varias tendencias. Puedo decir que parece que las cosas que no se pueden realizar en solitario (más allá de aquellas con las que no estoy de acuerdo); requieren de una interacción política, una comunidad y, en última instancia, de una posición de poder.

El individualismo nubla aquellos actos que creemos que solo podemos hacer en solitario.

Entonces, bailemos una canción…

Buena idea. Bailaré ahora una canción.

Ok. Yo cantaré una danza… De hecho, esta es una idea… Si me mandas una danza te la puedo cantar. ¿Alguna recomendación de danzas que te gustaría ver cantadas?

Y podemos bailar letras también, aun sin saber cómo suenan. Me encantaría ver una danza de estas letras:

It could fill spoon full of diamonds
Could fill spoon full of gold
Just a little spoon of your precious love
Satisfy my soul

Men lie about them
Some of them cry about them
Some of them die about them
Everything's a fightin' about the spoonful
That spoon, that spoon, that spoonful

It could fill spoon full of coffee
Could fill spoon full of tea
But a little spoon of your precious love
Could had enough for me

Men lie about them
Some of them cry about them
Everything's a fightin' about the spoonful
That spoon, that spoon, that spoonful

Fightin''bout a spoonful
Fightin''bout a spoonful


ARTIST
TALK

Nuestro agradecimiento por su colaboración en este proyecto, como una aportación al desarrollo cultural:



D I R E C T O R I O

Fernando Toranzo Fernández
GOBERNADOR CONTITUCIONAL DEL
ESTADO DE SAN LUIS POTOSÍ

Xavier Torres Arpi
SECRETARIO DE CULTURA

Déborah Chenillo Alazraki
DIRECTORA GENERAL
CENTRO DE LAS ARTES DE SAN LUIS POTOSÍ CENTENARIO

Juan Martín Cárdenas Guillén
SUBDIRECTOR
CENTRO DE ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS (CANTE)

Este libro fue escrito por:
Ana V. Monteiro, Ana Trincão, Aline Kristin Mohl, Alma Quintana, Benjamin Kamino, Carolina Guerra, Cristina Gómez, Cristiane Oliveira, Esthel Vogrig, Francisco Eme, Helena Stenkvist, Hrafnhildur Einarsdóttir, Jihyun Youn, João Bento, Josefine Larson Olin, Juan Francisco Maldonado, Magdalena Leite, Marta Sponzilli, Nadia Lartigue, Nuria Fragoso, Pierre-Yves Diacon, Regina Picker, Sandra Gómez, Thembi Rosa, Vera Garat, Zulai Macias Osorno.

Equipo editorial y traducción: Alma Quintana, Benjamín Kamino, Esthel Vogrig, Juan Francisco Maldonado, Magdalena Leite, Nadia Lartigue, Nuria Fragoso.

Agradecemos a Marianela Santoveña por la traducción de los textos «How can I make visible(?) what is there and for some reason is not available to the other?» y «On Lecture-performance: an overview».

Interferencias El libro, se terminó de imprimir y encuadernar en noviembre del año 2012 en Roland Impresiones (Calle Flor de Cerezo no. 101, Col. Las Flores Sur, Tels. 842 8975 y 166 1659, San Luis Potosí, S.L.P., México). El texto fue cuidado por Alma Quintana, Esthel Vogrig y Nadia Lartigue. La formación quedó a cargo de Ana Luisa Loredo, y la edición estuvo al cuidado de Juan Martín Cárdenas Guillén y María de Lara. Se tiraron 700 ejemplares, más sobrantes de reposición.

www.interferencias.info/sound

